·20·

CARTE D'ARTISTI

Constantin
BRANCUSI

AFORISMI

Con scritti di
Michael Middleton, Eugenio Montale,
Paul Morand, Ezra Pound,
Man Ray, Henri-Pierre Roché

A cura di
Paola Mola

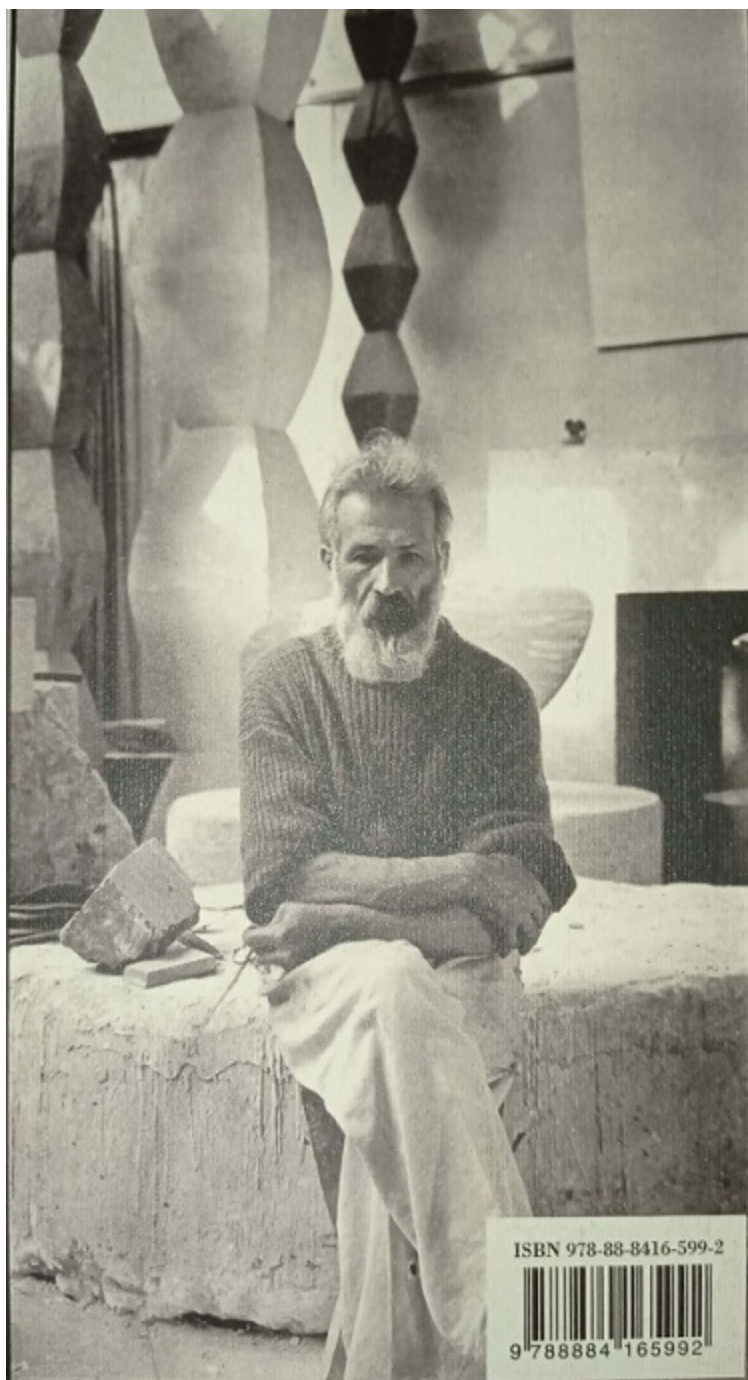
·20·
CARTE D'ARTISTI
Constantin
BRANCUSI
AFORISMI
Con scritti di
Michael Middleton, Eugenio Montale,
Paul Morand, Ezra Pound,
Man Ray, Henri-Pierre Roché
A cura di
Paola Mola
A
ABSCONDITA

A Parigi, dove giunge nel 1904, Brancusi partecipa a ogni avanguardia, frequenta Picasso, Modigliani, Rousseau, Delaunay, Léger, Tzara, Man Ray, è amico di Satie e Duchamp. Ma i legami sono personali, ai movimenti rimane esterno, non interviene sulle riviste, non sottoscrive dichiarazioni. E tuttavia lascia una singolare opera di pensiero sull'arte e sulle cose. Sono frasi che troviamo annotate su taccuini, fogli sparsi, pagine di cataloghi, o ricordate dagli amici e ricorrenti nelle interviste. È una materia di sostanza orale, sovente con il sapore della massima, fatta per essere tenuta a mente e ripetuta. La si chiama, per consuetudine, col nome di «aforismi». Radicata nelle origini rumene, nella preistoria contadina e pastorale dei Carpazi, entra con colta consapevolezza nel dibattito artistico moderno.

Brancusi ebbe con poeti e letterati relazioni di consuetudine, da Apollinaire a Radiguet. Il primo saggio sulla sua opera è scritto da Ezra Pound, e una lirica di Lucian Blaga, *L'Uccello sacro*, è forse il testo critico più significativo sulla *Maiastra*. A New York, nel 1926, è presentato da Paul Morand alla personale della Brummer Gallery. Nello studio di impasse Ronsin stava appeso il ritratto di Joyce, tra la gente di casa c'era Henry-Pierre Roché, e l'ultimo incontrò importante sarebbe stato con Ionesco.

Presentiamo, oltre agli *Aforismi* di Brancusi, alcuni degli scritti più significativi di letterati e artisti suoi contemporanei, dove tra ricordi dell'uomo e narrazioni di ambiente si aprono scorci sulla poetica di uno dei massimi artisti del Novecento.

In copertina: Constantin Brancusi, *L'Uccello nello spazio,* 1925.

Retro di copertina: Brancusi nell'atelier, 1933-34 circa. (Fotografia di C. Brancusi)

•20•

CARTE D'ARTISTI

CONSTANTIN BRANCUSI

AFORISMI

Con scritti di Michael Middleton, Eugenio Montale, Paul Morand, Ezra Pound, Man Ray, Henri-Pierre Roché

A cura di Paola Mola

A

ABSCONDITA

INDICE

BRANCUSI FOTOGRAFO

RINGRAZIAMENTI

AFORISMI

1

Le cose d’arte sono specchi nei quali ognuno vede ciò che gli somiglia.

2

5 marzo 1920. È oggi che taglio la catena di traino e che sull’oceano immane mi lascio navigare verso l’ignoto, che la mia gioia è guida. E se non vengo verso di te Dio, non è che una follia!

3

L’arte fa nascere le idee non le riproduce. Ciò vuol dire che un’opera d’arte vera nasce intuitivamente senza una ragione preconcetta, perché l’arte è la ragione stessa e non si può spiegare a priori.

4

L’intaglio diretto è il vero cammino verso la scultura ma anche il peggiore per quelli che non sanno andare avanti. E alla fine intaglio diretto o indiretto non vuol dir niente, è la cosa fatta che conta.

Il polito è un’esigenza di alcune forme relativamente assolute in certi materiali. Non è obbligatorio, anzi è molto nocivo per certe altre forme.

5

Essere furbi serve a qualcosa - ma essere onesti, questo vale la pena.

6

La morale è la religione del bello.

7

Il buon Dio è morto. Per questo il mondo è alla deriva.

8

Le teorie sono dimostrazioni senza valore. È solo 1' azione che conta.

Da quando hanno inventato gli artisti le arti hanno lasciato il campo.

9

Dopo Michelangelo gli scultori hanno voluto fare del grandioso. E non sono riusciti a fare che del magniloquente. Inutile citare dei nomi. Nel xix secolo la situazione della scultura era disperata. Rodin arriva e trasforma tutto. Grazie a lui l'uomo ridiviene la misura, il modulo sul quale si organizza la statua. Grazie a lui la scultura torna umana nelle dimensioni e nel significato. L'influenza di Rodin è stata e resta immensa. Mentre ancora viveva e io esponevo alla Nationale des Beaux-Arts di cui era presidente, alcuni amici e protettori, tra cui la regina, tentarono senza consultarmi di farmi ammettere nel suo atelier. Rodin mi accettò come allievo. Ma io rifiutai, perché non cresce niente sotto i grandi alberi. I miei amici erano a disagio, non sapendo quale sarebbe stata la reazione di Rodin. Quando lui ha saputo la mia decisione ha detto semplicemente: «In fondo ha ragione, è testardo come me».

Rodin era modesto davanti alla sua arte. Quando finì il suo Balzac, che resta il punto di partenza incontestabile della scultura moderna, disse: «È adesso che vorrei cominciare a lavorare».

10

Michelangelo è figlio della Grecia decadente. Pensate ai Discoboli e al Laocoonte. Prima, quando i Greci vivevano e

credevano autenticamente, hanno creato la Venere di Milo, il culmine dell’arte pura. Michelangelo si ispirava ai primitivi e alla classicità greca, ed è un greco decadente per lo spirito e la carne malata.

Non dimentichiamo mai la catarsi aristotelica. L’arte di Michelangelo non riposa e non guarisce.

11

Michelangelo non si è liberato dal tormento interiore. Gli rimprovero il suo dinamismo demoniaco.

12

La decadenza dei Greci è cominciata quando hanno provato a esprimere nella scultura la sofferenza umana - in opere come il Laocoonte e i figli.

13

Io non credo al tormento creativo. *Il fine dell’arte è* creare la gioia. Si crea artisticamente solo nell’equilibrio e nella pace interiore.

14

A che serve la pratica del modello? Non porta che a scolpire cadaveri.

15

Disprezzate le forme gonfiate dalla plasticità.

16

L’arte non fa che ricominciare.

17

Gli uomini nudi in scultura non sono così belli come i rospi.

18

C'è un fine in tutte le cose. Per arrivarci bisogna liberarsi di se stessi.

19

La semplicità non è un fine dell'arte ma si arriva alla semplicità malgrado se stessi avvicinandosi al senso reale delle cose.

La semplicità è la complessità stessa - ti devi nutrire della sua essenza per comprenderne il valore.

20

La semplicità nell'arte è, in generale, una complessità risolta.

21

Vi sono due tipi di semplicità: una è sorella dell'ignoranza e l'altra dell'intelligenza. La sorella dell'intelligenza è la complessità; la sorella dell'ignoranza è anche la stupidità.

22

Si è fatta arte per dominare
per piangere
per pregare.
Noi la faremo per vivere.

23

Ma, non sei tu la mia musa leggera
che sorride sempre e che non ama che Dio
tu sei mortale
vile
piena di desideri
terrestre. Come me.

24

Io piango - è così bello nella mia anima, il mio cuore si squarcia nessuno intorno a me - nessuno.

25

La felicità o l'amore è il profumo della nostra essenza e non si manifesta che al contatto diretto di due essenze e non dura più di quanto questo contatto si mantiene leale e puro.

La più grande felicità è il contatto tra la nostra essenza e l'essenza eterna.

26

La voce della specie è il motore invisibile e muto dell'amore; questo motore visibile e palpabile mi sembra essere lo slancio verso l'assoluto e l'unità che per tre volte mi sono sforzato d'esprimere con i simboli e Bacio.

27

La mia famiglia la mia patria è la terra che gira
la brezza del vento
le nuvole che passano
l'acqua che si sparge
il fuoco che scalda
Erbe verdi - erbe
secche - il fango
la neve.

28

Le arti non sono mai esistite per se stesse, in tutti i tempi sono state in dote alla religione.

Per fare un'arte libera e universale bisogna essere Dio per creare e per comandare e schiavo per eseguire.

29

Dio è dovunque. Dio è una scala musicale tonica.

30

Solo lo spirito può realmente possedere.

Delle cose materiali non siamo che guardiani provvisori.

31

Quando si è nella sfera del bello non c’è bisogno di spiegazioni.

32

Il bello è l’equità assoluta.

33

L’arte è la realtà stessa.

34

Le cose non sono difficili a farsi, ma noi, mettere noi nello stato di farle è difficile.

35

Non cerco mai di fare quello che chiamano la forma pura o astratta.

36

Solo gli imbecilli dicono che il mio lavoro è astratto. Quello che chiamano astratto è il più realista possibile perché quello che è reale non è la forma esteriore, ma l’idea, l’essenza delle cose.

37

E tu sbagli quando dici che non è necessario dare un nome alle mie sculture, perché ogni cosa deve essere nominata.

38

L’arte guarisce le ferite e offre la dimenticanza.

39

La scultura non è che l’acqua, l’acqua.

40

Gli artisti sono qui per rivelare la bellezza.

41

L’esempio fertilizza. Quindi non siamo soli anche se viviamo come eremiti.

42

La Maiastra - Ho voluto che la Maiastra drizzasse la testa senza tuttavia esprimere con questo movimento la fierezza, l’orgoglio o la sfida. Questo è stato il problema più difficile ed è solo dopo un lungo sforzo che m'è riuscito di rendere questo movimento integrato all’impulso del volo.

43

Il volo ha occupato tutta la mia vita.

44

Quando ero bambino sognavo sempre che avrei voluto volare tra gli alberi e nel cielo. Porto ancora in me dopo quarantacinque anni la nostalgia di questo sogno. Io non voglio rappresentare un uccello, ma il dono, il volo, lo slancio. Non penso che ci riuscirò mai.

45

Gli Uccelli - La gioia dell’anima liberata dalla materia.

46

L’altezza dell’Uccello non vuole dire nulla in sé (è come la lunghezza di un brano musicale). Tutto è giocato sulle proporzioni dell’oggetto.

Per gli ultimi Uccelli dalle fotografie non risultano chiaramente le differenze tra l’uno e l’altro. Tuttavia

ciascuno è concepito in base a una nuova ispirazione, indipendente da quella precedente.

I miei Uccelli sono una serie di oggetti differenti tra loro che si innestano su una ricerca centrale che invece è sempre la stessa. La realizzazione ideale di questo oggetto dovrebbe essere un ingrandimento tale da riempire la volta celeste.

I miei ultimi Uccelli, quello nero e quello bianco, sono quelli in cui mi sono più avvicinato alle dimensioni giuste e sono andato avvicinandomi a questa dimensione man mano che riuscivo a liberarmi da me stesso.

47

Mademoiselle Pogany - Vedete, questa era la mia prima idea. Le mani modellate quasi completamente, i capelli legati in una crocchia dietro la testa, ma il volto era formato per volumi puri, quasi a far dimenticare i tratti del viso, tranne per gli occhi e i sopraccigli. Nella versione successiva la testa diviene l'ovale della versione definitiva; in quella successiva ancora le mani e le braccia diventano una forma chiusa e i capelli sono abbassati sul collo e trattati come un disegno di curve fluenti. Nella versione finale (ma c'è qualcosa di finale?), la testa, le mani e i capelli, tutto scorre insieme come all'unisono. Le curve salgono dalla base come una pianta che cresce, avvolgendo il collo, e dando il ritmo all'intera composizione. C'è qui certamente la sequenza di un'evoluzione, che può sfidare ogni altra interpretazione. La superficie polita dell'ottone è un esperimento, il marmo polito un altro. Forse arriverò a pensare ancora qualcosa di meglio un giorno. Chi può mai sapere quando un lavoro è finito?

48

Socrate - L'universo intero lo attraversa. Nulla sfugge al grande pensatore. Sa, vede, comprende tutto. Ha gli occhi nelle orecchie e le orecchie dentro gli occhi

49

Leda — Ricordate nella mitologia la storia di un dio che si è tramutato in un cigno e di Leda che si è innamorata di lui? Bene. Non ci ho mai creduto. Non è immaginabile che un maschio possa diventare un cigno, è impossibile, ma una donna sì, facilmente. Riuscite a riconoscerla in questo uccello? Ella si sta inginocchiando, rivolta all'indietro. Riuscite a vederla? Questi chiarori in alto sono il suo seno, la sua testa, ma essi si trasformano in questa forma d'uccello. Facendoli appena ruotare si trasformano per sempre in una nuova vita, in un nuovo ritmo. Lo sentite?

50

Le misure sono là, dentro le cose. Le cose possono salire fino al cielo e discendere in terra senza cambiare di misura.

51

Sulle piramidi - Anche se sono molto grandi le loro proporzioni sono talmente perfette che non vi opprimono. Guardandole si ha l'impressione di poterle tenere nel cavo della mano. Sembrano allo stesso tempo grandi e piccole. Quanto alla Sfinge sembra sorta da un'altra civiltà.

52

La proporzione interna è la verità essenziale di tutte le cose.

53

Le forme e le proporzioni equilibrate sono il grande Sì. Attraverso di loro si arriva a conoscere se stessi.

54

Non cercate formule oscure o il mistero
È la gioia pura che vi dono.
Guardatele fino a quando le vedrete.

I più vicini a Dio le hanno viste.

55

Quando non siamo più bambini, siamo già morti.

56

Lavorare come si respira, nella gioia e senza fatica, ecco la meta.

57

In un naufragio ci si aggrappa a un relitto per salvarsi. Anche le opere d'arte sono relitti.

58

La scultura deve essere bella da toccare, amichevole per viverci insieme, non solo ben fatta.

59

La gioia, il bello che ci dona la sensazione estetica, non ha nulla a che fare con il mestiere nell'arte.

60

Il Bacio - Mi chiedete se la mia scultura è astratta? A Parigi mi fu commissionato il monumento funebre di due sposi defunti. Avendo lavorato come d'abitudine lungamente a questa scultura, capii quanto sia lontana dalla vera essenza l'immagine esteriore delle forme di due persone. Quanto distanti siano queste statue dall'evento grandioso della loro nascita, della loro felicità e tragedia. Esse non dicono nulla della nobiltà della vita e della morte. Alla fine nacque la scultura *Il Bacio,* nel cimitero di Montparnasse, un Bacio cui è stata data la forma della lettera M - morte. Avevo voluto creare qualcosa che raccontasse non di quella sola, ma di tutte le coppie che sulla terra si sono amate e che questa terra hanno lasciato. Perché ogni mia scultura ha la sua ragione d'essere in

un’esperienza vissuta. Il *Nuovo nato* ha una forma definitiva - il percorso dalla testa di una donna addormentata a un bambino visto in quello stesso istante.

61

Il Bacio è stato per me il cammino di Damasco.

62

A che scopo il disegno preparatorio? Ci sono troppe linee.

63

Non sono più di questo mondo, io sono lontano da me stesso, non più legato alla mia persona. Io sono vicino alle cose essenziali.

64

Ho provato l’impressione del vuoto assoluto, un nero nel quale non c’era nessuno. E del pieno assoluto, una luce inaudita. Era un dono preziosissimo, un’esperienza che mi ha illuminato.

65

Ho aperto una povera succursale di Tismana in impasse Ronsin.

66

Ho percorso anch’io qualche passo sulla sabbia del l’eternità.

67

L’intelligenza che si fa padrona è il grande pericolo. L’intelligenza deve servire.

68

Il moto creativo non nasce da noi stessi. L’uomo è il mezzo, non il creatore.

69

Mi sveglio sempre a mezzanotte; allora medito e leggo. È così bello vegliare quando gli altri dormono, perché gli spiriti inquieti riposano, l’atmosfera è serena. Se l’avessi capito quand’ero più giovane, che sono gli spiriti inquieti degli altri che ci vietano di lavorare.

70

Il Diavolo e il Buon Dio non sono separati, in realtà; e non sono né qui né là, ma sono simultaneamente dappertutto.

71

L’arte non è né moderna né antica, è arte.

Il tempo perfeziona lo spirito umano ed è proprio lo spirito che chiede questo.

L’arte rimane un mistero e una fede, e quando la si fa secondo qualche teoria è falsa. Dobbiamo liberarci di noi stessi e di tutta la superbia umana, solo così riusciremo a riscoprire il bello.

Sento oggi parlare di correnti di tutti i generi nell’arte. È una sorta di babilonia universale. L’arte non si è sviluppata che nelle grandi epoche religiose.

E tutto quello che si crea attraverso la filosofia diviene gioia, pace, luce e libertà.

72

L’arte non è un caso.

73

Non ho fatto mai niente che potesse provocare scandalo. Al contrario ho sempre ostinatamente soffocato qualsiasi tipo di spettacolo, per quanto ne abbia avuto la possibilità.

Perché la gloria è forse il più grande inganno che gli uomini abbiano mai inventato. Gli uomini si prendono sempre troppo sul serio. Vogliono sempre essere qualcuno. Ma questa gloria si prende gioco di noi finché la inseguiamo, quando invece le voltiamo le spalle, è lei a gettarsi sulle nostre tracce.

74

Mondrian? No, non l'ho mai incontrato, ho conosciuto soltanto sua moglie, che ha pubblicato alcune fotografie delle mie opere sulla loro rivista, che si chiamava «Stijl», mi pare.

75

Io non sono né surrealista, né barocco, né cubista e neanche altre cose di questo genere, io col mio nuovo vengo da qualcosa che è molto antico.

76

Io detestavo il caffè e il bar, lui il contrario, ma veniva tutti i giorni da me. Modì non aveva un centesimo per comprarsi la pietra, ma io riuscii a convincere il mio fornitore a fargli credito e così potè fare della scultura.

77

Col parigino non puoi discutere di cose serie che fino all'ora dell'aperitivo. Poi arrivano l'ora attraente del pranzo, il «five o'clock» salottiero e le delizie di una cena carica dei vapori di bevute e abbuffate.

Le notti appartengono a raffinate estenuazioni. La caccia ai piaceri è patetica e più dolorosa che all'inferno.

78

Scegliti gli amici, come i nemici, secondo la tua taglia, minuscola, piccola, media o grande che sia.

79

Che cosa definisce la nostra epoca? La velocità. Gli uomini attaccano lo spazio e il tempo, accelerando senza tregua i mezzi per attraversarli. La velocità non è che la misura del tempo necessario per attraversare una distanza. E talvolta è la distanza che ci separa dalla morte.

E l'opera d'arte esprime esattamente quello che non è sottoposto alla morte. Ma deve farlo in una forma che testimoni l'epoca in cui vive l'artista.

80

La lettura-vizio e la conversazione-sproloquio ostacolano la meditazione e il sogno. La lettura come vizio, senza studio, non dovrebbe rimanere impunita.

81

Io faccio due passeggiate utili al giorno: per vedere la gente, per scambiare una parola col lattaio, con l'erbivendolo. Ho imparato a passeggiare e a vedere quando mi son rotto una gamba, tanti anni fa. Dovevo fermarmi a ogni momento, riposarmi, guardarmi intorno. È incredibile quel che si vede nella strada, cose che rallegrano e cose tristi, come i bambini picchiati dai genitori.

82

Epitteto al carnefice che gli aveva rotto una gamba: «Te l'avevo detto io!». Bisogna come lui arrivare a separarsi dal corpo. Cerco di farlo anche quando si tratta di lavare i piatti. Adesso non c'è niente di più facile per me, ma in principio era difficilissimo. Un giorno, nel mio studio, davanti a una pila di piatti sporchi, mi son detto: «Tu puoi rendere tutto ciò pulito e lucido, è così semplice, basta incominciare». Sul non sentire il proprio corpo: un giorno in cui avevo lavorato un gran blocco di marmo dal mattino

a mezzogiorno, mi accorsi che c'era sangue dappertutto. Era la mia mano, che m'ero profondamente ferito.

83

Tutti lavorano per non lavorare, a eccezione del vero artista.

84

Tra vita pubblica e vita privata esistono organici e misteriosi legami. La biografia illumina l'opera, le 1 ee e qualsiasi creazione.

85

Il Pesce - Quando vedete un pesce non pensate alle sue scaglie vero? Pensate alla sua velocità, al suo corpo sinuoso e luminoso visto attraverso l'acqua. Bene io ho tentato di esprimere proprio questo. Se avessi fatto le pinne, gli occhi e le scaglie avrei fermato il suo movimento e vi avrei dato un calco o un'ombra della realtà. Io voglio invece dare il lampo del suo spirito.

86

Adamo ed Eva - Eva è sopra perché il suo compito è di perpetuare la vita. E incantevole e innocente. Rappresenta la fertilità, un bocciolo che si dischiude un fiore che porta il frutto. Adamo, sotto, coltiva la terra. Fatica e suda.

87

«Il Gallo» sono io.

88

I contadini rumeni, dai più giovani ai più vecchi, sanno ciò che è bene e ciò che è male. Le loro tavole di valori sono racchiuse nei proverbi, nei loro costumi, nella sapienza degli antenati e nella filosofia della naturalità.

89

Forse la poesia pura è preghiera, ma so che la preghiera dei nostri vecchi olteni era una forma di meditazione, vale a dire una tecnica filosofica.

90

Gli antichi amavano le massime e i contadini custodiscono i proverbi. La plebe chiamata borghese non conosce più nessun tipo di norma. La rapacità e la concorrenza hanno ucciso le regole secolari della naturalità. Torniamo alla natura e alla naturalità filosofica, ossia all'obbedienza alla terra.

91

Dalla pienezza della mia regione soleggiata mi sono creato una riserva di felicità per tutta la vita - e soltanto così ho potuto resistere.

92

Sono stato mandato anch'io ancora bambino a cercar fortuna per il mondo. Non ho perso il legame, non ho divelto le mie radici per camminare stordito per il globo. La mia arte ne ha guadagnato e mi sono salvato come uomo.

93

La naturalità in scultura è nel pensiero allegorico, nel simbolo, nella sacralità e nella ricerca dell'essenziale nascosto nel materiale, e non nella riproduzione fotografica delle apparenze esteriori. Lo scultore è un pensatore e non un fotografo delle apparenze instabili, multiformi e contradditorie.

94

Le sculture sono uno strumento di meditazione. I templi e le chiese sono stati e sono rimasti luoghi di culto della meditazione.

95

La riconciliazione con se stessi avviene nell'anima quando ci si considera l'anello della catena infinita degli antenati e quando non si modificano di una virgola le prescrizioni dell'eterna naturalezza.

96

Tutto deve partire dalla terra.

97

Le malattie sono la nostra salute.

Bisogna che ci teniamo i nostri eczemi, le nostre emorroidi e altre miserie, perché sono le valvole di sicurezza del corpo.

L'amore, si pensa subito all'amplesso, che certo ci mette in rapporto con la divinità. E una cosa meravigliosa, non si desidera altro, e allora ci si rovina la salute, ci si perde. Per fortuna c'è un altro amore: quello che va direttamente a Dio.

Dio è dovunque, è qui, noi possiamo tutti farne parte. Soltanto, bisogna vincere il proprio io, capire che non siamo nulla. In ogni città l'io forma una grande piramide su cui tutti vogliono arrampicarsi. Io? No, io faccio lo scultore perché è il mio compito.

98

Il contadino rumeno non piange mai. Sorride ed edifica. Conosce una costante allegrezza. Il suo valore si dimostra nei momenti difficili. L'aura dei miti lo bagna d'azzurro. Il mio cuore è rimasto al paese della mia giovinezza. Il mio codice è il codice di Craiova, dove io ho passato gli anni decisivi della mia gioventù.

99

Re o mendicante, non ha importanza di fronte alla eternità.

100

La fortuna è nelle mani di Dio, l’importante è la vita. La vita è una cosa tanto bella, mirabile, divina, che nulla potrebbe mai sostituirla.

Chi entra nella vita vera non ha bisogno di niente: ha tutto a portata di mano e non deve far altro che prendere. Ma questa è una vita che noi conosciamo solo di riflesso, e siamo invece preda dell’orgoglio e dell’invidia, nostre uniche guide.

101

È solo il popolo che può giocare perché lui solo vive nella gioia.

I maestri accademici sono dei sepolti viventi e non ci portano che morte.

102

Quando si è compiuto qualcosa per il proprio io, s’incorre in una maledizione. Dobbiamo capire che noi non facciamo mai niente, che c’è qualcuno che ci guida e che è il nostro intermediario. Noi non esistiamo: ecco il gran segreto.

103

Nessuna energia morale si perde invano nell' Universo.

104

Amore chiama amore. Non è tanto importante essere amati, quanto amare, con forza e con tutto il nostro essere.

105

La capacità di amare e di donare continuamente la posseggono solo *gli* spiriti superiori, raddoppiati da una

natura forte, ghiandolare e vitale. Attraverso l'amore angelico e carnale guarisci dalle tossine e dalla maggior parte delle malattie spirituali.

Il Sole è il grande guaritore.

Il sole dell'Amore lo supera.

106

L'arte deve unire e non dividere, riempire e non scavare precipizi nei nostri poveri spiriti già stravolti dalle domande.

Non dimenticare mai che sei artista. Non perderti mai di coraggio. E non avere mai paura di niente: perché arriverai alla meta.

Vorrei che i miei lavori si alzassero nei parchi e nei giardini pubblici, che i bambini giocassero su di loro come avrebbero giocato sulle pietre e i monumenti nati dalla terra, che nessuno sapesse cosa sono e chi li ha fatti, ma che tutti sentissero la loro necessità, la loro amicizia, come qualcosa che appartiene all'anima della natura.

107

In arte non esistono stranieri.

108

Non bisogna rispettare le mie sculture, bisogna amarle e voler giocare con loro. Io voglio scolpire forme che possano dar gioia agli uomini.

109

La natura crea le piante che crescono dritte e alte dal terreno; qui c'è la mia Colonna, è nel bellissimo giardino di un amico in Romania. Le sue forme sono le stesse dalla terra fino in cima, non ha bisogno di un basamento per tenerla in piedi, il vento non l'abbatte, sta ritta con la sua stessa forza come un cactus gigante nei deserti della California.

110

La Tavola del Silenzio - Ho fatto questa tavola e questi sedili di pietra perché la gente si riposi e mangi.

111

Un monumento dipende dal luogo che s'è scelto per erigerlo, dal modo in cui il sole si alzerà e tramonterà sopra di lui, dalla materia che lo avvolge.

112

La *Colonna senza fine* è come una canzone eterna che ci porta nell'infinito, oltre ogni dolore, oltre ogni gioia apparente.

113

Gli elementi della mia Colonna infinita non sono che il respiro stesso dell'uomo, il suo proprio ritmo.

114

Sul nome della Colonna - Chiamiamola una scala verso il cielo perché può essere prolungata nel cielo cinquecento metri e più, permettendo di raggiungere Dio a questo ritmo.

115

La Colonna senza fine è la negazione del Labirinto

116

Bisogna salire molto in alto, per vedere molto lontano.

117

Ah, India! Mi sento in India come a casa mia. Quello che ammiro dell'India è l'enorme vitalità, vitalità schiacciante, che forse appartiene soltanto ai popoli africani o asiatici.

In India ho trovato la mia saggezza millenaria, celata sotto le piogge dell'Occidente e di tutte le vanità parigine: la pace e la gioia.

Ho trovato la dignità senza orgoglio e la gentilezza senza servilismo.

118

Il saggio trasforma il suo veleno interiore in rimedio per sé e mezzo di guarigione per gli altri.

119

Ogni saggezza viene dall'Oriente.

120

Ho cambiato l'azzurro delle mie vesti con il giallo e il bianco - come segno dell'età avanzata.

121

Sia la vita sia la morte, come la materia, si fondono infine in una forma unica [il silenzio].

Poiché tutto scorre nel vaso del silenzio - il mare oceanico dove si riversa l'intero nostro universo.

Le nostre azioni, ciascun atto dell'esistenza terrena, tutto ciò che è vivo si rovescia in questo muto e immenso vaso: il silenzio - la cui forma presenta ai nostri occhi le idee antitetiche del tempo e dell'eternità.

NOTA AGLI AFORISMI

Il primo aforisma è annotato su un taccuino del 1902 tra disegni, tracciati di geometria, calcoli aritmetici, studi anatomici e vocaboli in calligrafia: «l'arte non è un caso».[1]

Da allora un tessuto di parole si stende un po' dovunque, su quaderni, fogli sparsi, pagine di cataloghi. Sono frasi che Brancusi era solito ripetere, con poche varianti negli anni, ad amici, artisti, critici letterati e interlocutori occasionali, sovente con la sostanza affermativa della massima o del proverbio. Le ritroviamo sulla stampa contemporanea, con il titolo di *Aforismi,* quasi opera scritta accanto a quella fotografica, e intercalate nelle interviste, nelle lettere, o nei ricordi trascritti di chi lo frequentava. Ma è una materia di sostanza orale, e ambivalente. Espressa in frasi brevi nettamente incise, s'imprime nella memoria come una massima o un proverbio e par fatta per essere tramandata a voce, come un insegnamento. E questo è il volto popolare in senso arcaico, e divulgativo nel significato moderno, dell'opera verbale di Brancusi. Che insieme, della comunicazione orale, mantiene l'opposta possibilità di chiusura e di scelta: attraverso l'oscurità di molti vocaboli Brancusi sceglie i suoi interlocutori, parlando a chi sa capire, e a ciascuno secondo il suo grado.

C'è una rispondenza tra la scultura di Brancusi fatta di idee nate prima della storia, e le parole che l'accompagnano connesse ancora a un linguaggio precedente la scrittura.[2]

Nella Parigi delle avanguardie e nelle metropoli americane degli anni Venti anche lui, il contadino rumeno, insieme al l'Africa, al Siam e all'isola di Pasqua, era

l’originario e il primitivo, l’estraneo necessario al rinnovamento in cui proietta re utopie di purezza e ambizioni di mondanità. Brancusi restava al gioco, che del resto gli era congeniale, e lasciandosi guidare da Duchamp pubblicava i suoi aforismi sulla carta patinata dei cataloghi newyorkesi. Ma oltre la recita era questo forse il solo modo per far passare tra le voci della modernità anche quella d’un mondo dove la terra era madre e norma, gli artisti non esistevano e la vita ancora non aveva distinto sacro e quotidianità.

Come i frammenti legati a piombo d’una vetrata, frasi e aforismi di Brancusi valgono da soli nella loro luce e nel loro colore, ma l’immagine si vede nell’insieme dato dalle connessure delle forme: proprio questi passaggi dall’uno all’altro abbiamo seguito nella disposizione del materiale, scartando una successione cronologica che al più avrebbe potuto restituirci i tempi della pubblicazione o le occasioni di scrittura. Ci scusiamo con il lettore più attento, costretto alla pazienza di un recupero del dato dalla bibliografia.

Brancusi scriveva in francese. Dove è stato possibile recuperare gli originali autografi la traduzione ha mantenuto gli a capo e la punteggiatura, ma senza poter rendere conto di errori o varianti ortografiche. Per i testi editi in francese, la traduzione è stata condotta, dove possibile, sulla prima pubblicazione. Per frasi e aforismi pubblicati su riviste, cataloghi e monografie americane, che sono già comunque una traduzione in inglese, s’è preferito ricorrere a un’edizione anche successiva ma in lingua francese. Per i detti ricordati e annotati da artisti, scrittori, amici, critici e collezionisti, ricorrenti più volte, con qualche variante in lingue diverse, s’è cercato di attenersi alla forma più vicina ai modi consueti.

Nel titolo, come nelle pagine di questo libro, ci siamo attenuti alla consuetudine, ormai storicamente consolidata, di chiamare «aforismi» frasi o pensieri che non hanno propriamente la struttura della massima o della sentenza

filosofica: tra autografi e fonti affidabili, gli aforismi in senso stretto non sarebbero effettivamente più di una ventina.

La raccolta più ricca e attendibile dei detti di Brancusi, completata da una sezione di «ricordi di conversazione a tavola», è nel volume di Petre Pandrea, *Brâncuși. Amintiri și exegeze,* edizioni Meridiane, Bucarest 1967. Sempre in rumeno, con ampia bibliografia ma di scarsa affidabilità filologica, è la rassegna di Constantin Zărnescu, *Aforismele lui Brâncuși,* aggiornata al 1994 (RFT e Zalmoxis, Cluj-Napoca). In italiano una prima scelta antologica di cento aforismi sulla quale è stata condotta questa edizione ampliata, è nei miei *Studi su Brancusi,* «Solchi», Università degli Studi, Milano, aprile 2000.

L'articolo di Michael Middleton (p. 51), uscito a New York sulla rivista «The Arts» (n. 4, luglio 1923, pp. 15-17) e firmato con le sole iniziali, M. M., è per la storiografia un riferimento che ha la validità di una fonte diretta: Vasile G. Paleolog, storico e filosofo, l'unico cui Brancusi abbia concesso di pubblicare, lui vivente, un volume monografico, conferma che il testo di Middleton è tanto fedele da potersi dividere in 21 aforismi (vedi Vasile G. Paleolog, *Constantin Brâncuși și Ezra Pound,* in «Brâncuși», rivista trimestrale, Tîrgu Jiu, febbraio 1996, nota *6,* p. 14).

[1] F. 130 del *Carnet d'esquisses,* già collezione lon Croitorou, ora a Bucarest, Muzeul National de Arta al Romaniei (inv. 11231/87728. Dr. n B 1979).

[2] Dove ritorna Platone con il *Fedro,* e proprio nello stesso passo cui si giunge per altra via al termine della riflessione su *Brancusi e il mito* (p. 89). Dopo avere ricordato Theuth, antico dio d'Egitto, inventore dei numeri, del calcolo, dell'astronomia, della geometria, del gioco del tavoliere, dei dadi e della scrittura, Socrate racconta che il nume andò a Tebe dal re Thamus a mostrargli le sue arti per diffonderle tra gli uomini: «allorché venne alla scrittura, Theuth disse: "Questa conoscenza o re, renderà gli Egizi più sapienti e più capaci di ricordare: è stata infatti trovata come medicina per la memoria e per la sapienza". Ma quello

rispose: “Ingegnosissimo Theuth [...] tu che sei padre della scrittura, per benevolenza hai detto il contrario di ciò che essa è in grado di fare. Questa infatti produrrà dimenticanza nelle anime di coloro che l’hanno imparata, perché non fa esercitare la memoria. Infatti facendo affidamento sulla scrittura, essi trarranno i ricordi dall’esterno, da segni estranei, e non dall’interno, da se stessi. [...] E i discepoli, divenuti grazie a te ascoltatori di molte cose senza bisogno di insegnamento, crederanno di essere molto dotti, mentre saranno per lo più ignoranti [...]”. Dunque chi credesse di affidare alla scrittura la trasmissione di un’arte e chi a sua volta la ricevesse, convinto che gli deriverà qualche insegnamento chiaro e sicuro, sarebbe molto ingenuo. [...] Una volta scritto, ogni discorso circola ovunque, allo stesso modo tra coloro che sono in grado di intenderlo e tra coloro con i quali non ha nulla a che fare, e non sa a chi deve parlare e a chi no» *(Fedro,* 2740-277a), E noi sappiamo che Brancusi chiamava le sue frasi *pro-pos,* che significa «cose dette».

BIBLIOGRAFIA

Il numero in corsivo tra parentesi corrisponde all’aforisma in queste pagine, quello in tondo è l’indicazione bibliografica.

Arșavir Acterian, *Haig Acterian. Vorbește Brâncuși,* «Steaua», n. 8, Cluj 1978 [*114,* p. 32].

Constantin Brancusi, *Aphorismes,* «This Quarter», I, n. I, Paris, primavera 1925, pp. 235-37 *[17,* p. 236; *32,* p. *236,34,* p. 236; 55*, p.* 236].

Constantin Brancusi, *Carnet d’esquisses,* 1901-1902, f. 130, Bucarest, Muzeul National de Arta al României.

Constantin Brancusi, *Brancusi,* catalogo della mostra alla Brummer Gallery, New York 1933-34, s.p. [54].

Constantin Brancusi, *Hommage à Rodin,* Quatrième Salon de la jeune sculpture, catalogo della mostra, Paris 1952 [9, p. 22].

Barbu Brezianu, *Opera lui Brâncuși în România,* Bucarest 1974; edizione consultata Bucarest 1998 *[31,* p. 47; *107,* p. 31].

Jacqueline Delaunay, *Brancusi: «rendre visible», «XX*e siècle», n. 49, Paris 1977, pp 128-35 *[108,* p. 135; *116,* p. 135].

Mario De Micheli, *Constantin Brâncuși,* Milano 1966 *[13; 26; 98; 118].*

Maria Dimitrescu, *Despre Brâncuși,* «Astra», Brașov, maggio 1967 [111].

Theo van Doesburg, *Const. Brâncuși,* «De Stijl», n. 79-84, Leida 1927 [29, p. 81].

Dorothy Dudley, *Brancusi,* «The Dial», lxxxII, New York 1927 *[33,* p. 126].

Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi,* con un testo di P. Hulten, Milano 1986 [riproduzione fotografica di originali autografi manoscritti: 2, p. 56; *2,* p. 128; *3,* p. 94; *4,* p. 68; *3,* p. 90; 6, p. 100; 7, p. 103; *8,* p. 146; *22,* p. 212; *23,* p. 184; *24,* p. 121; *23,* p. 166; *27,* p. 266; *28,* p. 232; *30,* p. 180; *31,* p. 154; *39,* p. 210; 202, p. 116; *112,* p. 230; aforismi citati nel testo: *21,* p. 177; *29,* p. 250; *46,* pp. 217-18; *48,* p. 148; zoo, p. 121].

Sidney Geist, *Brancusi. A Study of the Sculpture,* New York 1968; edizione consultata New York 1983 *[39,* p. 164; *87,* p. 137].

Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi 1876-1937,* Stuttgard 1958; edizione consultata Neuchâtel 1959 *[14,* p. 219; *18,* p. 219; *43,* p. 219; *30,* p. 219; *63,* p. 219; 70, p. 215; *73,* p. 196].

R.V. Gindertael, *Brancusi l'inaccessible,* «Cimaise», n. 3, Paris, gennaio-febbraio 1956, pp. 9-15 [96, p. 13].

Claire Gilles Guilbert, *Propos de Brancusi,* «Prisme des Arts», n. 12, Paris 1957 p. 6; *44,,110* p. 7].

Malvina Hoffman, *Sculpture inside and out,* New York 1939 [40, p. 53; 47, p. 51; *49* p. 52, 58 p. 53; *85,* p. 52; *109,* p. 53].

Russell Warren Howe, *The man who doesn’t like Michelangelo,* «Apollo -XLIX, n. 291, London, maggio 1949 *[68,* p. 124].

Ionel Jianou, *Mărturuii: C. Brâncuși,* «Lumina și culoare», Bucarest, maggio 1946 *[12,* p. 46].

Ionel Jianou, *Brancusi,* Paris 1963 *[33,* p. 94; *42,* p. 46; 79, p. 18].

David Lewis, *Constantin Brancusi,* London 1957 *[86,* p. 28].

Apriliana Medianu, *Maestrul Brâncuși,* «Curentul», Bucarest, 6 ottobre 1930 [*71*. p. 3]

Vasile G. Paleolog, *C. Brancusi,* Bucarest 1947 *[16,* p. 7; *33,* p. 10].

Vasile G. Paleolog, *Masa tăcerii - note pentru exegeză,* in AA.VV., *Colocviul Brâncuși,* Bucarest 1968 *[121,* p. 51].

Vasile G. Paleolog, *De vorba cu Brâncuși,* Bucarest 1976 [113, p. 11; 115 1. p. 11].

Petre Pandrea, *Brâncuși. Amintiri și exegeze,* Bucarest 1967; edizione con sultata Bucarest 1976 [*10*, pp. 121-22; *11,* p. 261; *13,* p. 260; *38,* p. 264, *41,* p. 269; 65, p. 98; *66,* p. 260; 77, p. 25; 78, p. 263; *84,* p. 267; *88,* p. 267, 89, p. 261; 90, p. 263; 92, p. 269; 95, p. 263; 94, p. 261; 95, p. 263; 99. p. 261; *103,* p. 269; *104,* p. 261; *103,* p. 264; 117, p. 27; *120,* p. 260].

Robert Payne, *Constantin Brancusi,* «World Review», London, ottobre 1949 [57. p. 65:62, p. 63].

Göran Schildt, *Colloqui con Brancusi,* «La Biennale di Venezia», viii, n. 32. Venezia, luglio-settembre 1958 *[36,* p. 23; 57, p. 23; *64,* p. 23; 67, p. 2); 69, pp. 23-24:74, p. 25:75, p. 25; *81, p.* 23; 82, p. 24; *83,* p. 23:97, p. 25; *102,* p. 23; *119,* p. 23].

Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture,* in *Bran cusi 1876-1937,* Gallimard-Centre Pompidou, catalogo della mostra, Paris 1995 [20, p. 25; *43,* p. 26; *32,* p. 161].

Bohdan Urbanowicz, *Brancusi,* «Przeglad Artystyczny», Warszawa, luglio 1957 *[60,* p. 109; *61,* p. 109].

Constantin Zărnescu, *Din aforismele lui Brâncuși,* «Tribuna», n. I, Cluj-Na poca, 3 gennaio 1975 *[91,* p. 6]

Constantin Zărnescu, *Aforismele lui Brâncuși,* Cluj-Napoca 1994 *[73,* p. 134 106, pp. 93-94].

SCRITTI

EZRA POUND[1]

«Nella logica io scolpisco una tesi dell'eterna bellezza», scrive Rémy de Gourmont nei suoi *Sonnets à l'Amazone.* Un uomo si scaglia verso l'infinito e le opere d'arte ne sono le vestigia, le orme nel palese.

Forse si può dare una vaga idea della scultura di Brancusi sia con le parole sia con le fotografie, ma è certo impossibile, sia con parole sia con fotografie, darne un'esatta idea sculturale.

T.J. Everets ha fatto il miglior riassunto che io conosca dell'estetica contemporanea, dicendo: «Un'opera d'arte non ha in sé alcuna idea che sia separabile dalla sua forma». Credo si trovi questa convinzione tanto nelle spiegazioni vorticiste, quanto in un mondo dove pochi hanno ancora dissociato la forma dalla rappresentazione; tanto vale, o almeno io qui posso farlo, avvicinare Brancusi attraverso i concetti di Gaudier-Brzeska o attraverso i concetti da me espressi nello studio su Gaudier:

Sensibilità scultorea è l'apprezzamento delle masse in rapporto fra di loro.

Capacità scultorea è la definizione di queste masse per mezzo di piani.

Ogni concetto, ogni emozione, si presenta alla consapevolezza viva in una forma primaria. Appartiene all'arte di quella forma.

Non intendo dire che le formule vorticiste «soddisfino» Brancusi, o che qualsiasi formula debba mai soddisfare un artista, ma semplicemente che le formule mi danno certi assi *(axes,* plurale di *axis* [perno], non di *ax* [scure]) di discriminazione.

Finora non ho trovato nulla nelle formule vorticiste che contraddica il lavoro di Brancusi, quelle formule davano ampia libertà a ciascuno.

Gaudier si era già da gran tempo ribellato alla combinazione Rodin-Maillol; chi capiva Gaudier non si lasciava ingannare dallo scadente michelangiolismo viennese e dalla retorica di Mestrovic.

Si capiva che «le opere d'arte attraggono per una rassomigliante dissomiglianza»; che «la bellezza della forma nella pietra non può essere la stessa bellezza di forma nell'animale vivo». Si capiva pure come nella danzatrice in pietra bruna del Gaudier i motivi puri o inalterati del cerchio e del triangolo hanno il diritto di sviluppare una propria fuga o sonata nella forma, così come un tema musicale ha il diritto di esprimersi.

Nessun critico può pretendere di capire a fondo un artista, io ancor meno pretendo in questa nota di capire Brancusi (che conosco da qualche settimana) nella stessa misura in cui ho capito Gaudier (dopo anni di amicizia); quello che dico qui cancella ciò che posso aver detto su questo argomento prima, e quello che potrò dire tra due settimane cancellerà ciò che io dico qui - questo è un pallido riflesso del desiderio di Brancusi che la gente aspetti finché ha finito (ossia che riposi al cimitero) prima di parlare di estetica con lui o su di lui.

Nel migliore dei casi si potranno chiarire alcune delle interpretazioni più errate.

Gaudier si era opposto alle statue carnose, ci ha offerto un apprezzamento chiaro della pietra come pietra, e insegnato a percepire che la bellezza della scultura è inscindibile dalla materia impiegata, che vive nella materia stessa. Brancusi rinunciò al facile successo della scultura rappresentativa più o meno al tempo in cui Gaudier si svezzava; in molti casi la sua differenza da Gaudier è solo una differenza di grado, poiché Brancusi ha avuto il tempo di fare delle statue mentre Gaudier ha avuto soltanto il

tempo di fare degli abbozzi: Gaudier si era purgato da qualsiasi retorica che era riuscito a scoprire; Brancusi ha scoperto altre specie di retorica e ha continuato l'epurazione. Quando si riesce a capirlo, Brancusi afferma decisamente che l'arte può essere tutto all'infuori di una *cris de nerfs:* che la bellezza non è fatta di smorfie e di gesti fortuiti; che partendo da un ideale della forma si arriva a un'esatta matematica della proporzione, ma non attraverso la matematica.

Egli è soprattutto un uomo innamorato della perfezione. Dante credeva nella «melodia che più incentra l'anima», nell'introduzione al mio Cavalcanti ho cercato di esprimere l'idea del ritmo assoluto, o almeno la possibilità di esso. Forse ogni artista a un certo punto crede in una specie di elisir o pietra filosofale prodotta dall'assoluta perfezione della sua arte, dalla sublimazione alchimistica del medium, dall'eliminazione del superfluo e delle imperfezioni.

Mentre Gaudier aveva sviluppato un tipo di fuga formale o sonata per mezzo di una serie di combinazioni di forme, Brancusi ha iniziato un'esplorazione enormemente più difficile, mirante a concentrare tutte le forme in una; processo lungo quanto la contemplazione buddhista dell'universo, o la contemplazione del Divino Amore da parte di un santo medioevale: lungo e perfino paradossale quanto le osservazioni finali della *Divina Commedia.*

Ricerca facile a incominciarsi ma senza fine - risultato ne è, per esempio, *L' Uccello* di Brancusi, e tra un modello di un uccello eretto e un altro possono correre sei mesi di lavoro e vent'anni di esperienza, per quanto appaiano identici in fotografia. In ciò la differenza tra scultura e abbozzi.

La tavola 28 (e 22) mostra qualcosa che somiglia a un uovo. Nella tavola 13 alla base della chimera stava un uovo con intagliati un piano e un solco, l'uovo presentava rotondità e riposo infantili.[2]

Non so con quale perifrasi metaforica potrei spiegare la relazione di questi ovoidi con il resto della scultura di Brancusi. Ad interim possiamo apporvi l'etichetta di chiavi-base al mondo della forma - non al «suo» mondo della forma, ma a tutto ciò che egli ha scoperto del mondo della forma. Contengono, o implicano, o almeno lo dovrebbero, il triangolo e il cerchio. In altre parole, ognuno dei mille angoli di accostamento a una statua dovrebbe essere interessante, dovrebbe avere una vita propria (forse Brancusi mi permetterebbe di dire una vita «divina»). «Qualsiasi apprendista» potrà fare una statua che attiri l'attenzione e presenti qualche lato interessante. Quest'affermazione non è proprio esatta, dato che la presente condizione del senso della scultura ci lascia a un livello assai basso sia di apprendisti sia di «grandi scultori»; ma anche il più esigente adoratore della cattiva arte ammetterà che è molto più facile fare una statua che presenti un lato che piaccia, di una che soddisfi da qualsiasi angolo la si guardi.

E si capisce come sia più difficile dare questo appagamento della forma con una massa unica, o meglio, mantenere quest'interesse nella forma con una massa unica, che suscitare un transitorio interesse visivo con combinazioni monumentali e melodrammatiche.

La rivolta di Brancusi contro il retorico e il colossale lo ha spinto a ribellarsi contro il monumentale, o almeno contro quella che al momento appare come una rivolta contro una particolare solidità.

La ricerca delle aeroforme ha prodotto il suo uccello che si erge, senza appoggi, su una base minuscola (i migliori intagliatori di giada e netsuke producono oggetti minuti che si reggono anch'essi su basi minime). Quando dico che la forma ideale di Brancusi dovrebbe essere interessante da tutti i lati, non intendo dire che si debba capovolgere il tempio ideale, ma implica probabilmente insoddisfazione per qualsiasi combinazione di proporzioni non belle, anche

se, nel caso di un tempio, un terremoto lo dovesse capovolgere, lasciandolo intatto, o rovesciare di fianco. Qui credo che il concetto differisca da quello di Gaudier, come certamente la metafisica di Brancusi è estranea e senza contatti col modo di pensare vorticista.

La grande patera egizia di pietra nera nel British Museum è forse più interessante come forma delle statue di Memnone.

Nel caso dell'ovoide, ritengo che Brancusi si concentri sulla forma pura, libera da qualsiasi gravitazione terrestre; una forma libera nella propria vita come le forme dei geometri analitici; e la misura del suo successo in questo esperimento (non terminato e forse non terminabile) è che almeno da qualche lato l'ovoide è vivo e sembra sul punto di levitare. (E forse questo non è che un aneddoto fortuito, come qualsiasi altra espressione.)

Una divinazione nel cristallo? No. Ammettendo la possibilità dell'autoipnosi per mezzo di superfici di ottone molto lucido, dal punto di vista della scultura, la levigatezza è data dal desiderio di una maggiore precisione della forma ed è anche una gloria effimera. Ma la contemplazione della forma, o della bellezza formale che trasporta all'infinito, dev'essere dissociata dall'abbaglio del cristallo; col cristallo è ipnosi, o fissazione contemplativa del pensiero, o una eccitazione del subconscio o dell'inconscio (o che diavolo siano), mentre con la forma ideale in marmo è un avvicinarsi all'infinito *tramite la forma,* precisamente tramite il più alto grado di coscienza della perfezione formale; libera da qualsiasi elemento accidentale quanto qualsiasi istanza filosofica di un «Paradiso» può renderla.

Non intendo con questo che ogni scultura debba ridursi alla creazione di ovoidi astratti, infatti solo un genio completamente concentrato nella sua arte e più o meno «orientale» potrebbe sopportare un simile sforzo.

Ma se vogliamo arrivare a una scultura o a un'architettura tollerabile sarà bene che i giovani scultori

incomincino con qualche simile sforzo verso la perfezione, piuttosto che con un nuovo Laocoonte o un «Trionfo del Lavoro sul Commercio». Questo suggerimento è mio e spero non cadrà mai sotto gli occhi di Brancusi. Ma poi, Brancusi può passare la maggior parte del suo tempo nel proprio atelier, circondato dalla calma delle sue creazioni, mentre l'autore di questa imperfetta esposizione è costretto a muoversi in un mondo pieno di cianfrusaglie e di ornamenti più che idioti, un mondo dove i quadri sono fatti per i musei, dove nessuno possiede una porta di casa che possa guardare senza nausea, tanto meno contemplarla con una certa soddisfazione, dove ogni anno si costruiscono case comuni sempre più brutte e dove il senso della forma, che dovrebbe essere diffuso quanto il senso di freschezza dopo il bagno o il piacere del bere in tempo di siccità o come qualsiasi altro chiaro piacere animale, è il raro possesso di una (Dio ce ne scampi e liberi) «aristocrazia intellettuale».

[1] Il saggio *Brancusi* (uscito nel 1921 su «The Little Review», viii, 1, New York, autunno 1921, pp. 3-7) è stato pubblicato in Italia per la prima volta nel 1957 da Vanni Scheiwiller nelle edizioni «All'insegna del Pesce d'Oro», tradotto dalla figlia di Pound, Mary de Rachewiltz.

[2] Le tavole si riferiscono all'*Inizio del Mondo* e al *Neonato.*

MICHAEL MIDDLETON[1]

Nota. L'autore ha cercato di attenersi alle sole idee che gli sono state suggerite dalle conversazioni con Brancusi, ma queste conversazioni non sono state in alcun modo interviste formali.

Il lavoro di Constantin Brancusi è l'espressione di una concezione cosmogonica. Come gli scultori del Medioevo imprimevano nella statuaria le loro meditazioni, le loro preghiere e tutta la speranza delle loro esistenze, Brancusi mette nella sua scultura il sistema filosofico di un moderno monista e lo spirito filosofico di un antico taoista. La sua arte assorbe tutta la sua vita intellettuale.

Per Brancusi, l'arte non esiste per se stessa. Dai suoi inizi fino alla concezione moderna, l'arte è stata uno strumento di diffusione dell'idea religiosa. L'artista è stato il fanatico che sapeva come materializzare le visioni della sua fede. I più grandi capolavori del passato si associano con i periodi di più grande esaltazione religiosa. L'esaltazione passava, la decadenza sempre seguiva e la decadenza sistematicamente cadeva nel realismo imitativo.

In altri tempi era la fede che necessariamente creava l'arte; oggi è l'arte che crea da sola una fede che ci è necessaria, poiché non è ancora arrivato il giorno in cui l'uomo, ormai cosciente della bellezza universale, non abbia più bisogno dell'arte per soddisfare i propri bisogni estetici, e nel quale, libero da tutte le teorie e pregiudizi, possa trarre direttamente dalla natura ciò che ora può trarre solo dall'arte.

Tempo fa la religione ha dato all’uomo una visione di forze antropomorfe, creatrici di tutte le cose, e l’uomo rivelava attraverso l’arte le personificazioni di queste divinità; oggi la filosofia ci porta a concepire un unico atto generativo, una legge universale, impersonale, indefinita, dalla quale proviene tutto ciò che esiste. È questa legge universale, quella che l’arte deve manifestare facendo coincidere i suoi princìpi con i princìpi di quelle leggi, rompendo con tutte le convenzioni che sono ora inutili e fuorviami.

Oggi, il più grande problema dell’arte moderna è dare la percezione della realtà, come la natura la dà a noi, senza riprodurre o imitare. Creare un oggetto che possa dare, attraverso il proprio organismo, ciò che la natura dà con la sua organizzazione eterna, è l’aspirazione dell’arte, e per fare questo deve entrare nello spirito universale delle cose e non limitarsi all’imitazione delle loro immagini. Un’opera d’arte così concepita tende verso un’equità assoluta e l’equità assoluta è l’espressione perfetta della bellezza.

In passato la fede costruiva inconsciamente delle forme adeguate ai sentimenti religiosi, oggi l’arte coscientemente crea forme per esprimere i princìpi della legge universale. Noi non apprezziamo ancora la qualità scultorea della natura. La bellezza in natura rimane ancora chiusa alla nostra comprensione e la sola arte può darci la chiave per capirne la bellezza.

Dalle forme del microcosmo a quelle del macrocosmo, la varietà delle concezioni scultoree in natura raggiunge l’infinito. Ma nella sua infinita concezione di forme la natura segue una legge invariabile e costante. Ognuna delle sue forme è un essere vivente, un individuo che ha vita propria, il proprio inevitabile carattere.

L’arte deve entrare nello spirito della natura e creare, come la natura, esseri con forme e vita propri. Se l’arte deve entrare in comunione con la natura per poterne esprimere i princìpi dovrà anche seguire l’esempio della

sua azione. La materia dovrà continuare a vivere la sua vita naturale anche dopo l'intervento della mano dello scultore. La struttura plastica che naturalmente le appartiene dovrà essere scoperta e preservata. Dare alla materia una struttura diversa da quella che la natura le ha assegnato è come ucciderla.

Il legno, per esempio, è sotto tutti gli aspetti intrinsecamente scultoreo. Non bisogna distruggerlo, non bisogna imporgli sembianze che assomiglino a qualche cosa che la natura ha creato in un altro materiale. Il legno ha le proprie forme, il suo carattere individuale, la sua naturale espressione; voler trasformare le sue qualità significa annullarlo e renderlo sterile. E lo stesso accade con altri materiali come la pietra, il marmo e i metalli; tutti devono continuare la propria vita nel momento in cui cessano di essere delle sculture naturali e diventano, attraverso il pensiero e la manipolazione umana, sculture artificiali.

La materia non deve essere usata esclusivamente per soddisfare un bisogno dell'artista, non deve essere sottomessa a idee e forme concepite a priori. La materia stessa deve suggerire il soggetto e la forma; entrambi dovrebbero venire dal suo interno e non essere imposti su di essa dall'esterno.

È comune che gli scultori trattino la materia per via di mettere mentre dovrebbero lavorare per sottrazione. Aggiungere a un materiale malleabile dell'altro materiale malleabile finché non si realizzi la forma che si è concepita a priori è un crimine di offesa alla materia. Tutti i materiali hanno in se stessi le sculture che gli uomini cercano, non bisogna che lavorare e tirarle fuori, eliminando il materiale superfluo che le nasconde. La scultura è un'espressione umana dell'azione della natura. L'artista dovrebbe sapere come portare alla luce l'essere che è dentro la materia e diventare il mezzo che porta l'essenza cosmica a diventare esistenza visibile.

L’antropomorfismo ha portato l’uomo a riprodurre la propria immagine per esprimere il naturale e il sovrannaturale. Così pieno di sé, ha completamente ignorato la vita della materia.

Nei primi tempi dell’arte cristiana, gli artisti avevano capito le possibilità plastiche della pietra. Le loro più grandi sculture, le cattedrali, erano opere astratte, non rappresentative ma con un significato definito e concreto. La rappresentazione appariva nella cattedrale in forma di uomini, animali e piante, ma questi erano adattati alla pietra, erano parti della grande unità ed equità dell’insieme. Quei visionari, esaltati fanatici, volevano rendere visibili le armonie dell’universo, i loro monumenti astratti rappresentavano anche i loro riti perché si potessero meglio comprendere, ma era comunque la pietra a dettare le forme. Quando il fanatismo cadde e l’arte sacra divenne lo «specchio della natura» l’imitazione presto portò l’arte alla sua morte.

I negri selvaggi africani conservarono la vita della materia nella loro scultura. Lavoravano il legno. Ma non lo ferivano, e sapevano come eliminare le parti superflue per farlo diventare un idolo. La scultura africana rimane di un legno vivente e espressivo sotto la forma che gli è data da un sentire umano.

I cristiani primitivi e i selvaggi negri procedevano solo con la fede e l’istinto. L’artista moderno procede con l’istinto guidato dalla ragione.

L’arte era un tempo davanti alla porta pronta a entrare nel regno delle divinità. Si poteva leggere, all’ingresso dei templi: «Tu che entri qui eleva il tuo spirito alle cose del cielo».

Oggi l’arte apre la porta per entrare nel principio creativo, nella assoluta bellezza della legge universale.

Coloro che hanno mantenuto in se stessi l’armonia che è in ogni essere, la loro natura, non sbaglieranno nel

comprendere l'arte moderna, poiché sentiranno in risposta alle leggi della natura.

Nulla ha danneggiato di più l'arte moderna, e per il vero e la sana ragione, della massa di pseudo-artisti, che non avendo nulla da dire, hanno voluto parlare un linguaggio del quale non sapevano niente. Non confondiamo l'arte moderna con gli artisti moderni, non confondiamo la realtà con le apparenze.

Queste sono le idee di Brancusi. Questa la filosofìa che lo fa continuare a lavorare, rendendo visibili, come lui dice, gli esseri per i quali egli vive.

Il primo uomo a scrivere un trattato sui princìpi eterni e la sua azione è stato il vecchio taoista di cui solo sappiamo che «amò l'oscurità sopra ogni altra cosa e che deliberatamente cancellò ogni traccia della sua vita». Brancusi è il primo che ha messo nella scultura l'idea monistica di questo grande filosofo.

[1] Lo scritto *Constantin Brancusi. A Summary of Many Conversations* è stato pubblicato su «The Arts», n. 4, New York, luglio 1923, pp. 15-17- [Traduzione di Alessio delli Castelli]

PAUL MORAND[1]

L'atelier di uno scultore, come il pubblico se lo immagina e come lo tramandano, tramite lo schermo, quei guardiani dello stereotipo che sono i registi cinematografici, è un *campo santo*[2] pieno di drammatiche statue in marmo di Carrara, violacee e livide come la morte con qua e là, per rendere l'atmosfera più vivibile, divani, soprammobili, bric-à-brac, e souvenir di viaggi. Anche Rodin, che amava tanto sentirsi dire che era una forza della natura, ha continuato questa tradizione. Ricordo d'aver spesso vagato da bambino nel suo atelier in rue de l'Université. E ricordo certi suoi lavori, come *La Porte de l'Enfer,* fatti apposta per stupire, e un'intera folla di antiquari, belle donne e garzoni a gravitargli intorno, esattamente come accadeva a ogni maestro del Rinascimento. Sotto questo aspetto Rodin era parte della Scuola, dell'istituzione.

Brancusi, invece, è un moderno, uno scultore del domani [e uno scultore del popolo. Non credo all'arte per il popolo, ma credo all'arte popolare. Se la società del Duemila sarà quella che noi, nelle visioni più ottimistiche, crediamo, allora ci saranno opere di Brancusi nelle pubbliche piazze]. Visitiamo il suo atelier [a Montparnasse]. Questa cava di pietra è forse un atelier? Dove sono i grandi soggetti declamatori che aspettano di essere esposti in un qualche foro? [e i monumenti ai caduti che si spazientiscono, nell'attesa della prossima guerra?] dove sono le argille pittoresche, [le armature di metallo, i pince-nez in fil di ferro per i busti dei grandi] e le «cere perse»? Nulla, se non enormi blocchi di pietra per costruzioni, tronchi d'albero, macigni e rocce, qua e là lo scintillio [di una granata, di un

siluro,] di un bronzo polito. Una di queste forme primitive si stacca dalle altre e ci viene incontro pesantemente. È Brancusi [in camice da operaio].

[Brancusi, è noto, è un contadino di quella Romania tanto fedele alla terra nera da non averla sacrificata all'industria: un contadino, non del Danubio, ma di Gorj.] Una barba grigia che ricorda quella di Walt Whitman; gli occhi chiari[3] di un latino [e mistici di uno slavo], una certa aria di bontà, di coraggio, di sicurezza [degli abiti mal aggiustati su un corpo da operaio, da scalpellino, da taglialegna] - così ci viene incontro Brancusi. Brancusi è un artigiano nato. Non sa nulla di allievi, assistenti, puntatori, rifinitori e sbozzatori. Brancusi lavora da solo. La materia è per lui sempre buona e fedele. L'ha avvicinata da ogni lato. Ha lavorato in tutte le condizioni. Brancusi, sappiamo, è un rumeno; appartiene all'antica stirpe di contadini di questo paese meraviglioso.[4] La leggenda vuole che spinto dal demone della scultura abbia faticosamente camminato a piedi fino a Parigi [fermandosi talvolta a lavorare in fattorie e ospedali, a Vienna, a Monaco]; l'Ecole des Beaux-Arts non è riuscita a addomesticare questa sua indomabile natura: lentamente e senza paura Brancusi continua a lavorare. Lavora senza maestri né discepoli, senza pubblicità, senza servilismo nei confronti dei critici [e in anticipo sui tempi]. L'estrema libertà[5] di Parigi ha permesso a Brancusi di rimanere il meno «parigino» degli artisti, e, cosa ancor più rara, il meno «parigino» dei rumeni. Il pubblico che ama Brancusi è lo stesso pubblico che ha visto e apprezzato, prima che il tempo li celebrasse, il Doganiere Rousseau, Derain e Matisse [scandinavi, tedeschi, e qualche americano di giudizio sicuro che non abbisognano della pubblicità fatta in occasione delle grandi vendite per formare le proprie collezioni. Forse proprio a un paese nuovo e «sano» come gli Stati Uniti si addice l'arte di Brancusi. Quanto agli artisti, non si sono certo tirati

indietro quando s'è trattato di capirlo. Si domandi a Lipschitz, Zadkine, Archipenko, cosa pensano di Brancusi].

Il nostro Brancusi lavora senz'astio. E in questo soltanto non appartiene ai nostri giorni. In un tempo in cui tutti corrono verso la stravaganza egli ha capito che la vera ricchezza è non affrettarsi. Brancusi collabora con il tempo. Il suo piacere per la solitudine, la sua coscienza, il rispetto per i materiali, la sua gioia di vivere e creare, la sua pazienza, il suo carattere appassionato e la sua violenza non sono mai espressi sulla superficie, perché la superficie è dura e splendente come solo lui può farla. Brancusi non lavora in serie. Non traduce mai senza motivo un tema da una materia all'altra. Egli varia di continuo rispettando l'individualità del suo materiale. Conosce quello che tanti ignorano: che quanto è stato pensato in legno o in pietra non può essere riprodotto in bronzo senza modificazioni.

[Affermare che l'arte di Brancusi non somiglia a nessun'altra equivale a sminuirla. È altresì vano rapportarla all'arte romanica (a eccezione, forse, delle figure bizantine che ha potuto vedere, in gioventù, in Romania e che sembrano aver influenzato il Brancusi del *Bacio),* o alle statue dell'isola di Pasqua. Brancusi si situa in un punto specificamente proprio, tra due poli: l'arte primitiva e la più estrema arte moderna. L'una parte dalla semplicità, l'altra vi approda. Una semplificazione perseguita con tenacia («il processo non è nulla, lo spirito è tutto») pagando il prezzo di una secchezza, di una rarefazione dell'atmosfera che rende qualunque vita impossibile.] Brancusi si immerge nella vita primitiva, si muove in essa senza nulla perdere della propria forza vitale, della propria potenza genetica, nulla delle sue facoltà creative.

Tutto ciò che è vicino alla natura lo ispira. [È un inimitabile scultore di animali.] La massa di legno sbozzata che da un lato appare come il tubo di alcune vecchie stufe, è *Il Gallo.* Ora, nel *Gallo* tutto suggerisce la *crémaillère* -

l'ombra, la cresta, il suo verso [non si dice forse a proposito dei francesi, di cui il gallo è l'animale simbolo, che hanno «la faccia tosta»?]. Così Brancusi si associa alla più moderna poesia [come quella di Cummings, alla condizione di saper resistere all'astrazione]. Il suo pesce scorre via come una meteora. I suoi uccelli cantano e volano attraverso lo spazio. I suoi legni parlano della gioia della loro nuova vita. Il suo Socrate ci lascia esterrefatti come la trasmissione di un telegrafo senza fili.

La grazia delle sue figure femminili ci incanta come una musica amabile. «Guarda quest'opera di Brancusi; se fosse stata dissotterrata da una qualche rovina antica, sarebbe celebrata come una meraviglia» ha detto un giorno Jacques Doucet della *Musa addormentata,* che Brancusi aveva saputo appoggiare su una base come una testa su un cuscino o un uovo di struzzo sulla sabbia.

Prendiamo i lavori più astratti di Brancusi - o piuttosto i più realistici, perché come egli stesso dichiara: «ciò che è reale non è la forma esteriore, ma l'essenza delle cose. Partendo da questa verità è impossibile per chiunque esprimere qualcosa di essenziale imitando la superficie esteriore». Quelle forme ovoidali, quei cilindri politi, quella geometria incorporata nella sua *Colonna senza fine* dobbiamo ammirarli nella loro verità, anche se - come spesso accade - non possiamo comprenderli appieno. Le nostre mani hanno per troppo tempo indugiato sulla patina dei bronzi del Rinascimento italiano, sui medaglioni di Siracusa, sulla Kore dell'Acropoli e sulle guance dei Buddha. È ora di cercare contatti più semplici, piaceri più complessi. Siamo con Brancusi al polo estremo della purezza. Il piacere che sperimentiamo davanti alla sua arte è di una qualità così immateriale che ci viene dai sensi ma di cui rendiamo grazie allo spirito.

Settembre 1926

[1] Prefazione al catalogo dell’esposizione di Brancusi alla Brummer Gallery di New York, 17 novembre-15 dicembre 1926. Sono riportate tra parentesi quadre le frasi tagliate da Duchamp che, in assenza di Brancusi, curava a New York l’intera operazione della mostra. Il testo integrale fu poi pubblicato da Morand in *Papiers d’identité,* Grasset, Parigi 1931. [Traduzione di Alessio delli Castelli]

[2] In italiano nel testo. [N.d.T]

[3] Nell’originale *malins,* «scaltri, furbi». *[N.d.T.]*

[4] Frase aggiunta nella traduzione di Duchamp. [N.d.T]

[5] Nell’originale *légèreté,* «leggerezza». *[N.d.T.]*

EUGENIO MONTALE[1]

Non vorrei aver fatto credere, con i miei precedenti articoli, che i francesi stiano attraversando una crisi di nazionalismo letterario, di xenofobia artistica. Nulla è più lontano dalle mie intenzioni. L'intellettuale francese di tipo medio è invece largamente disposto ad ammettere che fuori di Francia vivano scrittori, musicisti, creatori di prim'ordine, pur non mostrando alcuna curiosità di farne la conoscenza. Si tratterà di un'ammissione a fior di labbra, ma essa esiste, anche se avantieri uno scrittore tutt'altro che medio come Jules Renard poteva trovare «ridicoli» Dante e Shakespeare e dire che il nome di Nietzsche gli faceva pensare solo a un refuso tipografico.

Dove invece la suscettibilità, l'intransigenza, dei francesi si rivela veramente unanime e concorde è nella difesa della pittura che si fa a Parigi. Potete, se credete, dire che Proust vi annoia, che Claudel è un «borghese», che dopo Valéry non sono sorti poeti di valore assoluto: nessuno protesterà, qualcuno vi darà ragione nel momento stesso in cui pensate di aver torto. Ma se metterete in dubbio la vitalità, anzi la grandezza dell'*Ecole de Paris* in fatto di arti «visive» vi farete immediatamente la fama di un *rustre e* di un incompetente. Parlo naturalmente *dell'École* post-impressionista perché nel lungo tratto che va da Courbet sino a Vuillard e a Bonnard (escluso il mediocre intermezzo dei *nabis)* nessuno nega in tutto il mondo che la Francia abbia ottenuto il primato della pittura. Dopo il cubismo le cose si sono complicate e oggi Parigi non tanto è gelosa dei suoi artisti «visivi» quanto del *gusto* ch'essa continua a imporre dovunque.

Nessun francese ammette che fuori di questo gusto possa esistere salvezza. Un artista straniero che lo accetti, che riconosca la propria appartenenza ideale *all'École,* potrà trovare qui intelligenza e comprensione, forse successo; ma tutte le porte sarebbero chiuse all'artista visivo che rivendicasse una propria autonomia di gusto. Quanto potrà durare ancora questo gusto? Tenendo conto che per alimentarlo non occorrono opere e personalità ma solo talenti duttili e accomodanti, la sua durata futura si rivela incalcolabile. «Ne avremo ancora per almeno due secoli,» mi diceva l'anno scorso André Malraux «poi la successione sarà aperta; ma prima si dovrà mutare il volto dell'uomo».

Se ho ben compreso, secondo lui, l'uomo d'oggi, avendo orrore del proprio volto, ha deciso di farlo sparire, di sopprimerne i connotati. Per questo io parlo di arti visive, e non più di arti figurative o plastiche. Scomparsa la figuratività in pittura, scomparsa la plastica nella scultura, le arti che si gustano con l'occhio non possono avere altra denominazione. Da questo punto di vista si appianano tutte le differenze fra i vari *ismi* che sono succeduti all'impressionismo, e tutte le sottoscuole che fanno capo all'*École,* a chi le guardi dal di fuori, confluiscono in un'unica ricerca, in un solo intento, in un solo *cliché.*

Non c'è critico o intellettuale francese che metta in dubbio l'importanza di un simile fenomeno. L'astrattismo (se vogliamo usare arbitrariamente questa etichetta per tutte le ricerche di pittura o scultura non figurative, o meglio non imitative) è oggi tabù a Parigi, è cosa sacra e indiscussa.

Ciò vale per i giudizi *coram populo,* stampati o no. In privato le perplessità dei critici e degli specialisti sono molte. Un conservatore di museo ha due verità, una per sé e una per gli amici. Dissi tempo addietro a Jean Cassou che consideravo l'impressionismo come l'ultimo grande periodo della pittura francese. Mi dette ragione con entusiasmo ma

sei mesi dopo scrisse tutto il contrario in un apologetico saggio sul cubismo. In genere questi conservatori di musei moderni sono dei letterati, non dei tecnici, anche se Chamson, al quale è affidato il Petit Palais, proviene dall'*École des Chartes.* I loro musei devono rinnovarsi continuamente, offrire mostre a rotazione e questo non potrebbe avvenire se fossero affidati a misoneisti, a uomini di gusto sorpassato.

Essere *à la page,* anche in fatto d'arti visive, è qui una precisa necessità di vita. Il problema non è di aver torto o ragione, ma di vivere nell'attualità. Non mancano poi, accanto ai critici dubbiosi che hanno due verità, una pubblica e una privata, gli entusiasti, convinti che l'astrattismo sia l'inizio di una scoperta di incalcolabile importanza. Un uomo come Marcel Brion, lettore onnivoro dotato di una cultura enciclopedica, può riunire in sé strane (per me) contraddizioni: condannare, ad esempio, la musica dodecafonica come cerebrale ed esaltare poi nella pittura e nella scultura non figurative l'evasione che porta - a suo parere - l'intera umanità «di là dal muro».

Il muro sarebbero poi le dimensioni, le categorie secondo le quali l'*homo sapiens* ha costruito tutta la sua multimillenaria esperienza. «Non si tratta più di comprendere ma di sentire» si afferma. Ma l'intelligibilità razionale implica il giudizio, mancando il quale il concetto stesso di opera d'arte viene a cadere. Lo strido di un gabbiano, il ghirigoro di un fulmine, lo sfrecciare di un salmone contro la corrente, possono procurare un'emozione nettamente «artistica». In un mondo di uomini veloci e sensibili, di uomini che non hanno il tempo di leggere un libro e non hanno spazio per raccogliere quadri o statue, non si vede quale posto possa occupare l'opera d'arte in quanto oggetto. L'uomo provvisto di antenne raffinate può creare da sé, nel *métro* o nella cabina telefonica, le opere che meglio gli piacciono.

Finora non siamo ancora a questo punto: le opere esistono e gli specialisti ve le possono indicare. Ed esistono anche gli autori, rinchiusi in una fama enorme e nello stesso tempo clandestina. Lasciamo da parte i geni del luogo. Picasso, fuggito dopo l'esito del suo ritratto di Stalin, e Braque praticamente quasi invisibile: non sono, questi, due artisti astratti, benché di tendenze deformatrici molto vicine all'astrazione; ma un uomo come Brancusi, a parole nemico dell'astrattismo e tuttavia ben poco figurativo, è qui considerato come un Dio. Quando dissi ad alcuni amici ch'ero riuscito ad avvicinarlo non volevano credere ai loro orecchi. Lo stesso Brion, che lo adora, mi confessò di non averlo mai incontrato.

Mio salvacondotto fu la vecchia amicizia che mi legò, un tempo, a Ezra Pound, primo scopritore e critico e biografo di Brancusi. Mia guida, mio Virgilio, lo scultore astrattista Berto Lardera, autore di sculture in lamiera di ferro o di bronzo che sembrano enormi agavi e che confuse tra gli alberi di un parco possono avere un grande effetto di suggestione.

L'impasse Ronsin (strano nome, tuttavia, per un artista moderno!) è un vicolo cieco, lungo il quale si apre uno squallido cortile che contiene due baracche, su una delle quali è scritto in gesso un nome in stampatello: Brancusi. Bussai e ribussai più volte e stavo per andarmene quando la porta si aprì. Avevo dinanzi un vecchio in tuta, un ometto fornito di una lunghissima barba incolta, arricciolata, di color giallo sudicio. I baffi, egualmente prolissi, avevano lo stesso colore. In capo portava un cappelluccio da bagnante. Notai l'acutezza sospettosa degli occhi, di un bel color marrone. Il cinico Apemantus del *Timone d'Atene* di Shakespeare, lo scaltro vecchiardo, idolatra e sgozzatore di capretti che W. H. Hudson introdusse nel suo romanzo *Green Mansions* non me li sono immaginati diversi da Brancusi. Ostilità, sarcasmo, diffidenza, noia, insofferenza sembrano essere i suoi caratteri. In quella baracca stipata

di opere coperte da grandi stracci, Brancusi vive, mangia, dorme. Vive solo, va da solo a farsi la spesa, non riceve nessuno. Chi voglia vederlo non ha che da appostarsi all'uscita dell'impasse e attender l'ora in cui egli, armato di uno di quei pani francesi che hanno la lunghezza di un metro, rientra dai negozi vicini.

Aperta la porta egli mi squadrò con profonda antipatia. «Sono malato» dichiarò senza dirmi di entrare. Balbettando gli ricordai l'appuntamento, evocai il nome di Pound. Mi fece cenno di entrare, si accostò alle «opere» e cominciò a scoprirle e a ricoprirle fulmineamente coi loro cappucci. Vidi in un bagliore di lampo forme a siluro, lucidissime, ciambelle a spirale, colonne di legno sulle quali erano vagamente segnati un occhio o un orecchio, due cubi accostati *(Les pigeons),* alcune impalcature di metallo ramificate, un paio di portaombrelli a imbuto; ma su tutto scesero gli inesorabili cappucci e dopo un istante mi trovai di fronte a una barba ostile, a uno sguardo privo di ogni simpatia umana. Che dire, che fare? Smarrito mi ricordai di una teoria attribuita a Brancusi: che ogni venticinquemila anni il mondo è sommerso dal diluvio e che ormai la nuova catastrofe è più che prossima, è imminente.

In verità, l'impressione che mi avevano lasciato quelle apparizioni larvali era stata potente. Brancusi mi apparve per un attimo come il possente artefice di quella *deshumanización del arte* che trent'anni fa ha trovato il suo retorico in José Ortega y Gasset: lo scultore di un mondo che aspira a rientrare nella preistoria, di un'umanità che sa creare solo grandiosi simboli formali, sigle, diagrammi: annunzi di Apocalisse. Ma appena avevo cominciato a borbottare «oui, le déluge» che già il sinistro vecchio si era allungato su un sofà sfondato, torcendosi, dichiarandosi moribondo e indicandomi l'uscio con la mano. Uscii con un freddo inchino e certo non rivedrò mai più Costantino Brancusi, l'uomo ricchissimo e indigente che scalfendo un pezzo di legno può guadagnare un milione di franchi, il

fauno quasi novantenne che sino a pochi anni fa aggrediva ancora le visitatrici del suo studio, lo scultore che viene definito l'ultimo dei classici, «Fidia senza l'aneddoto».

Già, è proprio questo il problema del momento: arte «con aneddoto» (cioè con qualche cosa che ricordi la vita dell'uomo) o senza aneddoto. Quasi tutti i grandi vecchi di Parigi (compreso quel Jacques Villon che vendeva pochi anni fa a seimila e vende oggi a un milione, e compreso, naturalmente, Brancusi) non hanno tagliato completamente i ponti con l'aneddoto. Molti dei nuovi preferiscono, invece, esprimersi in un linguaggio del tutto irriferibile alla tradizione figurativa europea. Secondo gli apologeti resta però presente in essi il temperamento individuale: Hartung che fa vibrare un colore sarebbe un tedesco, un espressionista, Magnelli, più lineare, «un fiorentino», ecc.

Su tutto questo mondo imperano i mercanti; come quel Carré che disse a André Lhote: «Se volete che io acquisti la vostra produzione *sparite fisicamente per due anni,* rendetevi irreperibile e comparite poi con una maniera assolutamente nuova». Il Lhote, che non moriva di fame, rifiutò la proposta; ma quanti giovani non sognano di averne una simile dal Carré?

[1] Questo testo, apparso sul «Corriere della Sera» del 1° maggio 1953 con il titolo *Visita al bisbetico Brancusi detto «Fidia senza l'aneddoto»,* è stato ripubblicato (con il titolo *Visita a Brancusi)* nella collana «I Meridiani», Eugenio Montale, *Prose e racconti,* a cura e con un'introduzione di M. Forti, vol. I, t. II, Milano 1994, pp. 372-77. Si ringrazia l'editore Arnoldo Mondadori per la cortese autorizzazione a ripresentarlo.

HENRI PIERRE ROCHÉ[1]

Brancusi è morto nell’oasi dell’impasse Ronsin, ormai spiumata dei suoi atelier, a parte alcuni vicino al suo, protetti dal suo, che restano là, ciuffi dimenticati. In questa città d’artisti ora dimessa, un tempo piena di vita, divenuta famosa grazie a lui, egli ha vissuto quasi mezzo secolo, come un contadino nella sua fattoria, spesso vestito di una tuta bianca da aviatore, che va a fare la spesa, che scherza con i negozianti, piccolo, asceta, di buon umore, come chi sia passato progressivamente dalla povertà a un tardivo benessere.

«I milioni,» diceva alla fine «quando li si ha, sono come noccioline».

Aveva due medici, uno classico e uno non classico, due diete e due frigoriferi con due provviste rivali di cibo, una per lui e una per i suoi amici, e faceva esperimenti personali. Amava il Mumm semisecco, e anche il whisky con molta acqua di Vittel e un po’ di miele.

Parlava a bella posta un gergo personale. «Ah, les vaches» voleva dire: «Diamine!».

L’ho visto là dal 1915 al 1957.

«Sì,» ha sempre detto «portate degli amici, delle persone a cui faccia piacere, semplici o buffe, o delle belle donne, non persone che si credano intelligenti, mai critici d’arte né mercanti, e, se volete che si resti amici, non scrivete niente su di me finché sono vivo».

Non ha mai voluto darmi la sua opinione su un altro artista, né su un principiante.

Da giovane assomigliava a una volpe agile, dal pelo morbido, dall’occhio astuto; era dispettoso, generoso,

faceva un balzo all'indietro se non aveva subito fiducia.

La prima opera sua che mi colpì fu l'uccello panciuto. Si accorse del mio amore estremo per i suoi bronzi lucidati e, poiché all'epoca non potevo acquistarne, me ne regalò uno, una testa di fanciullo con alcune parti lasciate scabre. Divenne uno dei due fulcri della mia casa. Vi fece scandalo. Non piaceva a nessuno. Alcuni artisti venivano solo per riderne.

Alcuni sopravvissuti di quelli che allora ridevano non amerebbero certo essere nominati oggi.

È difficile immaginare adesso che la *Principessa X,* poesia di marmo bianco, tradotta in bronzo levigato, pura e fantastica, sia stata accusata di fallismo totale ed estromessa dal Salon des Indépendents, malgrado qualche protesta, la mattina stessa del vernissage, poiché «deve arrivare il Ministro, e non gli si può certo mostrare una cosa simile!».

Brancusi aveva pochissimi ammiratori il cui numero cresceva molto lentamente, ma di cui uno, John Quinn, gli permise improvvisamente di lavorare a suo piacimento. Si fidava anche della gente comune, e non si seccò il giorno in cui un robusto donnone gli disse con convinzione, davanti a un bronzo levigato: «È ancora più bello di un casco da pompiere».

Mostrava con pazienza il suo atelier al numero 8 di impasse Ronsin (sarebbe passato all'11 solo in seguito). In quei quarant'anni, ho portato da lui più di cento visitatori, selezionati secondo i suoi criteri. La visita dell'atelier era un rito in evoluzione.

Brancusi aveva antenne invisibili. Si attaccavano al petto del visitatore. Brancusi seguiva direttamente la sua reazione. Parole, convenevoli, complimenti, nulla contava per lui. Solo l'effetto profondo, nudo e crudo.

Era giusto? Brancusi si nutriva dell'emozione provocata.

Tracciava una breve storia della sua arte, mostrando un plico di grandi foto delle opere giovanili, dalle croste che

aveva fatto per le Accademie di Belle Arti della Romania sino ai busti e ai torsi realistici che facevano affiorare alle labbra dei visitatori colti i nomi di Rodin e di Michelangelo, la qual cosa non incantava affatto Brancusi.

Rettificava gentilmente: «Quelli hanno fatto delle bistecche. Anch'io, per tutti quegli anni, ho lavorato bistecche, anatomie, somiglianze, copie, con facilità, con inventiva, così credevo.

Un giorno, me ne sono vergognato. E dovendo rappresentare una coppia unita per un monumento funebre, non ho fatto nulla che assomigliasse a quella coppia, ma qualcosa che assomigliasse a tutte le coppie che si sono amate e unite sulla terra. Ed ecco ciò che ho fatto». Mostrava la foto della coppia verticale sita nel cimitero di Montparnasse. Due creature che si stringono e mescolano bocche, braccia, mani, occhi quasi strabici.

Se il visitatore sentiva la differenza fra la bistecca e la nonbistecca, e preferiva la seconda, gli si apriva tutto l'atelier.

Ecco i nomi di alcune opere, non in ordine cronologico: *II Pesce, Socrate, La Strega,* il *Ritorno del Figliol prodigo, La Negra, La Fanciulla sofisticata, Il Neonato, Il Capo, Il Pulcino, Adamo ed Eva, Mademoiselle Pogany, L'inizio del Mondo, Scultura per ciechi, La Foca,* i *Galli,* le *Colonne senza fine,* i due *Torsi di Fanciulla,* quello in onice, con dei lividi rosa sull'anca, e l'altro, a forma di pera, che ha perduto le cosce.

E, più tardi, la serie degli *Uccelli nello spazio,* affusolati, tema instancabilmente ripreso nella seconda parte della sua vita, dall'uccello vaso che si drizza come un'oca fino agli ultimi che bucano, diceva, la volta del cielo.

Il primo uccello in marmo bianco di questa serie aveva come supporto, incastrato, un piccolo cono, dello stesso marmo bianco, ma un po' estraneo alla sua essenza.

Brancusi lavorò un anno per creare ed eseguire lo stelo vivente, palpitante, che ora lo sostiene e lo proietta, cosa

difficile da fare, dice, quanto il resto dell'uccello.

«È definitivo» diceva. Tuttavia lo migliorò ancora, a tocchi impercettibili.

È la parte della sua opera su cui si è più accanito.

Questo uccello è, senza che egli lo abbia voluto, il prototipo e l'emblema dei missili interstellari.

Qualche anno più tardi nacque la *Leda* di bronzo levigato, che ruota senza fine, lenta, sulla sua base, e riflette come uno specchio d'oro, ondeggiando e muovendosi, il contenuto dell'atelier, mescolando fino alla vertigine le sue forme mitiche a quelle delle statue e dei personaggi circostanti, suscitando in me una meraviglia ancora crescente dopo cinquanta visite.

Allora, se vi eravate ben imbarcati nel suo mondo, se non restava in voi che sorpresa e gioia, senza tracce d'intellettualismo, Brancusi si lasciava andare all'incanto di avervi incantati, ed era, senza dirlo, riconoscente.

Era il miele della sua vita.

Se ne infischiava che si trattasse o meno di compratori. Al denaro, si penserà domani.

L'ho presentato verso il 1926 a una giovane americana. Rimase incantata. Egli ci mostrò due bronzi che aveva appena levigato, una *Mademoiselle Pogany* e un *Torso di Adolescente*. Lei si innamorò della prima, e io del secondo.

«Non potrei farne a meno» disse «e potrebbe sfuggirmi. Voglio comprarla immediatamente».

Provavo lo stesso slancio per il torso. Trovai che aveva ragione.

Acquistammo immediatamente le due opere.

Eravamo tutti e tre inebriati, fieri, quasi senza fiato.

Un altro giorno, fu la volta di un principe indiano che avevo conosciuto a Oxford. Si piacquero. Il visitatore guardò tutte le opere con una lentezza e una calma fiabesche. A quell'epoca egli non aveva molto denaro. Estrasse il suo piccolo quaderno dalla tasca e cominciò a fare accurati calcoli. Perché?

Voleva semplicemente acquistare le tre opere capitali e sorelle che erano là: un grande *Uccello nello spazio* di marmo nero, uno di marmo bianco, uno di bronzo levigato. Trio unico al mondo. Calcolava il denaro di cui disponeva.

Voleva anche, in seguito, far costruire da Brancusi un tempio per le sculture, di dodici passi per dodici, posato sul prato vicino al suo palazzo, caduto dal cielo, senza porte né finestre, con un'entrata sotterranea, un tempio per meditare, aperto a tutti, ma uno alla volta soltanto.

Ci sarebbe stato all'interno uno specchio d'acqua quadrato, con i tre Uccelli su tre lati e un'alta statua di castagno, lo *Spirito di Buddha,* sempre di Brancusi, sul quarto, e una disposizione tale per cui l'Uccello color oro fosse colpito in pieno dal sole di mezzogiorno, attraverso il buco circolare del soffitto, nel giorno sacro dell'anno. Un disegno del tempio fu presto eseguito.

Di comune accordo essi suddivisero il pagamento su due anni. Il principe non acquistò nient'altro a Parigi.

Gli Uccelli partirono, ma lasciarono un tale vuoto nell'atelier che Brancusi ne fu depresso e mi rimproverò duramente di esser stato la causa della partenza di tre dei suoi figli.

Il tempo passò. Brancusi fu invitato nella capitale del piccolo impero per costruire il tempio. Aveva ricevuto dei campioni delle pietre del paese, che gli piacevano. Si rallegrava di lavorare con dei muratori indiani, contava di tagliare lui stesso le pietre di certi angoli. Aveva fatto un modello in gesso e schizzato un affresco per l'interno.

Si imbarcò con allegria.

Al suo arrivo in India, il giovane sovrano era così malato che Brancusi non potè vederlo. Dopo una vana attesa durata più di un mese, dovette ripartire. Unica consolazione fu l'aver stretto amicizia con un elefante.

Il principe finì per guarire. Ma una lunga crisi si abbatté sulle finanze dello stato. I fondi destinati al tempio si esaurirono, e infine giunse la guerra mondiale.

Il Tempio dell’Amore e della Pace non venne mai costruito e i Tre Uccelli aspettano sempre la loro voliera.

Venticinque anni dopo la sua prima visita, il Maharaja ritonto per rivedere con Brancusi il modello del tempio nato morto, stavano seduti con le ginocchia piegate di lato, come la prima volta, e tacevano.

Brancusi aveva una cagnolina eschimese, tutta bianca, che si chiamava Polaire. Era bella come il Grande Nord e inaccessibile persino a chi le offrisse della carne, che non accettava se non dalle mani di Brancusi. Non amava i visitatori che interrompevano il loro tête-à-tête. Se venivano delle donne, soffriva di gelosia fino a far pena. Se il suo Maestro baciava la mano di una di loro, lo puniva tenendogli il broncio e digiunando fino all’indomani.

Tutto questo durò un anno. Polaire fu investita da un’auto, nell’impasse Ronsin. Esternai a Brancusi il mio dispiacere. Ho creduto di vedere una lacrima scendere.

«Sì,» disse «certo! Ma almeno adesso potrò lavorare!».

Brancusi apprezzava le belle donne ed era apprezzato da loro. Era estremamente riservato. Teneva distinti i suoi incontri con gli amici da quelli galanti. Non si poteva che avanzare delle ipotesi.

Trattava le donne con rispetto, gentilezza, indulgenza. Amava che gli portassero dei fiori, e loro amavano farlo. Ce n’erano sempre a casa sua.

Aveva delle buone amiche, molto diverse, che riceveva con gioia, intrattenendosi in lunghe e gaie conversazioni, accompagnate da champagne. Alla fine, era divenuto un saggio, un sostegno delle coscienze, a modo suo sorridente e furbo, e anche, a modo suo, molto serio.

Con la sua barba a boccoli e il suo sguardo vivo, aveva l’aria del seduttore.

Ebbe con Erik Satie un’amicizia profonda, di grandi creatori e di onesti artigiani. Si sono reciprocamente influenzati l’un l’altro, senza che ciò fosse evidente in quei due ossi duri.

Il loro registro era lo scherzo, ridevano come degli scolaretti. Talvolta mi invitavano a passeggiare con loro la sera. A Satie capitava di fermarsi sotto un lampione a gas per trascrivere qualche frammento di musica nel suo taccuino.

Satie abbagliava Brancusi. Gli insegnò la schermaglia della parola, la fiducia in sé, la chiarezza. Brancusi fu il discepolo di Satie-Socrate.

Satie mi parlò solo una volta delle opere di Brancusi, del suo genio, della sua tenacia, della sua audacia, della sua purezza, in un modo che mi comunicò il suo rispetto e la sua gratitudine.

Brancusi mi fece un'analoga confidenza a proposito della musica di Satie.

Non se lo sono mai detti l'un l'altro. Non era necessario.

Al calar della sera avevano bisogno di trovarsi per provocarsi a vicenda.

Quanto a me, senza conoscenze musicali, senza erudizione in scultura, avevo un tale bisogno dei bronzi levigati dell'uno e delle *Gymnopédies* dell'altro che nutrivo per entrambi la medesima riconoscenza.

Brancusi fu, all'epoca dei suoi difficili inizi, scoperto da un collezionista americano, il più ardito e sensazionale che io abbia mai incontrato: John Quinn. Possedeva già dei Brancusi nel 1915 e ne aveva una trentina nel 1925. È lui che ha preparato il trionfo di Brancusi a New York un quarto di secolo dopo.

John Quinn era avvocato, di origine irlandese, e aveva un senso dell'umorismo tutto suo.

Ebbe l'idea di condurre Brancusi e Satie, e me, al golf in un club elegante. Brancusi desiderava provare il gioco del golf, e Satie lo seguiva.

Le loro inadempienze all'etichetta del golf, con le conseguenze del caso, generarono uno sketch comico di cui John Quinn non riuscì mai a parlare senza riderne.

Per lo swing, Brancusi inventò sul campo una tecnica, senza accettare alcun consiglio. Mirava la palla da lontano e sferrava un primo colpo approssimativo, violento, senza mai toccarla. Ma correggeva all'istante e sferrava un secondo colpo senza mai mancarla.

Satie, con la sua bombetta, il suo soprabito e il suo ombrello, preferì non giocare «per meglio osservare Brancusi», diceva. Lo seguì tutto il pomeriggio prendendolo in giro a ogni occasione, e furono numerose.

Ma Brancusi non se ne curava, perché era preso dal gioco. E grazie alla dimestichezza con l'ascia e con il martello e alla sua innata precisione, fece progressi e scoperte.

Milarepa... Brancusi lo invidiava perché poteva far cadere la grandine ovunque avesse voluto. Poi lo venerò per tutta la saggezza che acquisì in seguito.

Ma bisogna sapersi fermare. Ne parlerò un altro giorno.

[1] *Souvenirs sur Brancusi,* articolo pubblicato su «L'Œil», n. 29, Parigi, maggio 1957, pp. 12-17. [Traduzione di Anna Chiara Cimoli]

MAN RAY[1]

L'atelier dello scultore Brancusi, la prima volta che lo vidi, mi fece più impressione di una cattedrale. Ero sopraffatto dal biancore e dalla luminosità dell'ambiente. A giudicare dalle aeree colonne delle chiese medievali, forse in origine le loro navate erano anch'esse inondate di luce, che assorbiva i colori delle vetrate e li proiettava sulla pietra bianca in un'orgia di cromatismo ben lungi dalla religiosa tetraggine che oggi accettiamo dopo l'accumulo di secoli di polvere e di sudiciume. Entrare nell'atelier di Brancusi era come penetrare in un altro mondo: il bianco, che è dopotutto la sintesi di tutti i colori dello spettro, il bianco si estendeva perfino alla stufa di mattoni costruita a mano e alla sua lunga canna e veniva qua e là enfatizzato da qualche trave di quercia appena sbozzata o dall'aureo metallico luccichio di una levigata forma dinamica ritta su un piedestallo. Nell'atelier non c'era nulla che fosse uscito da un negozio, neppure mobili e sedie. Un solido cilindro in gesso bianco di due metri circa di diametro fungeva da tavolo, mentre le panche consistevano in un paio di ceppi d'albero scavati. Piccoli cuscini sparsi qua e là rendevano i sedili più invitanti.

Brancusi viveva come un eremita in quell'atelier nel cuore di Parigi. A eccezione di un ristretto numero di amici devoti, le sue opere erano praticamente sconosciute in Europa. Si rifiutava di esporre; una scultura era il risultato di anni di paziente rifinitura, una curva il risultato di infinite rettifiche, come il collaudo della chiglia d'una nave, da non sottoporre allo sguardo distratto del primo venuto né a critiche affrettate e irresponsabili. Penso che sia stato

Steichen, il pittore e fotografo che viveva in Francia, a vincere la sua diffidenza e a persuaderlo a esporre da Stieglitz a New York. L'esperienza non fu senza delusioni, a cominciare dalla dogana che rifiutò di far passare le sculture come opere d'arte, insistendo che bisognava tassarle come prodotti industriali. E poi la sciocca ironia di quanti vollero vedere nelle sue opere un certo erotismo.

Oltre al desiderio di conoscere di persona l'artista di cui ammiravo le opere, mi recai da Brancusi anche con l'intenzione di fargli un ritratto da aggiungere alla mia raccolta. Non appena affrontai l'argomento si accigliò: non amava farsi fotografare. Gli sarebbe invece piaciuto avere delle buone fotografie delle sue sculture; fino ad allora le rare riproduzioni che aveva visto erano state una delusione. Mi mostrò una foto che gli aveva mandato Stieglitz, fatta durante la mostra di New York. Ritraeva una scultura in marmo, e sia la luce che l'inquadratura erano perfette. Era una bellissima fotografia, riconobbe, ma non rappresentava il suo lavoro. Soltanto lui avrebbe saputo come fotografarlo. Ero disposto ad aiutarlo nell'acquisto del materiale necessario e a dargli qualche lezione? Ben lieto di fargli una cortesia, il giorno dopo uscimmo per comprare un apparecchio fotografico e il relativo treppiedi. Gli suggerii il nome di un laboratorio per lo sviluppo delle foto, ma anche lo sviluppo voleva farlo da solo. Così si costruì una camera oscura in un angolo dell'atelier, tutto da solo, come faceva per qualsiasi cosa gli fosse necessaria, incluso lo spostamento di pesanti blocchi di marmo per mezzo di funi e carrucole. Naturalmente l'esterno della camera oscura fu imbiancato a calce in modo da fondersi col resto e risultare invisibile.

Lo aiutai a scattare la prima foto e gli mostrai le operazioni da compiere nella camera oscura. Da allora in poi lavorò da solo senza più consultarmi. Qualche tempo dopo mi mostrò le sue foto: erano tutte sfocate, sovraesposte o sottoesposte, graffiate e macchiate. Così

dovevano essere riprodotti i suoi lavori, osservò. E forse aveva ragione. Aveva fotografato uno dei suoi uccelli dorati mentre i raggi del sole lo investivano, per cui dalla scultura sembrava irradiarsi una sorta di aureola che le conferiva un carattere esplosivo. Guardando le sculture non potei fare a meno di pensare a come apparissero ancor più imponenti se confrontate con i suoi dilettanteschi tentativi fotografici... e pensai anche che forse non desiderava ottenere risultati migliori perché le sue sculture continuassero a predominare. Ebbi la sensazione che dietro tutta la sua semplicità si celasse una certa dose d'astuzia. Lo stupido ero io, che avevo perfezionato la mia tecnica fotografica a detrimento della mia carriera di pittore.

Col passare del tempo Brancusi divenne più amichevole, meno distaccato, ed entrai a far parte della piccola cerchia di visitatori che erano sempre i benvenuti quando tiravano il cordone della sua porta d'ingresso, azionando il cupo gong che aveva installato. Che fossi con Duchamp, con il pittore Léger, con il compositore Satie o, ancor meglio, con una bella e giovane donna, il suo volto s'illuminava di piacere quando apriva la porta. Una sera, cosa rarissima, ci invitò a cena, in quattro o cinque, che per lui erano il massimo dell'ospitalità. Mise una coscia d'agnello a cuocere sulla cenere della stufa, dispose i piatti sul cilindro di gesso e ci sedemmo attorno a esso a bere bicchierini d'acquavite rumena in attesa dell'arrosto. Quando fu pronto, ce lo servì accompagnato da un enorme piatto di polenta. Il vino era ottimo, e dopo un po' eravamo tutti allegri. Finito il pasto, Brancusi raccolse i piatti, li portò sul lavello installato in un angolo, tornò con una spazzola di ferro e grattò la superficie del tavolo finché non tornò bianco e pulito come prima. A quel punto anche i nostri vestiti erano bianchi di gesso, ma lui disse di non preoccuparci, che era roba assolutamente pulita. In effetti, gli sporchi pantaloni bianchi da lavoro che indossava sembravano più puliti di prima. Ci offrì altri liquori e

continuammo a bere. Poi tirò fuori un violino e suonò antiche arie popolari rumene, accompagnandole con qualche passo di danza. Era tutto così primitivo, in contrasto con le opere minuziosamente rifinite che riempivano l'atelier.

Una delle ospiti, la baronessa d'O., famosa per il suo mecenatismo verso scrittori, pittori e musicisti dei movimenti d'avanguardia, cominciò a lamentare un certo malessere, dicendo di voler tornare a casa. Brancusi le consigliò di distendersi sul divano della veranda, che le sarebbe passato tutto. Era una bella donna alta, sui quarant'anni. La seguimmo con lo sguardo mentre saliva le scale, e continuammo a bere e a conversare. Dopo un po' Brancusi mi chiese di andare a vedere come stava. Era tranquillamente distesa sul divano; disse che si sentiva meglio, ma aveva ancora una leggera emicrania. Sedetti accanto a lei e cominciai a massaggiarle delicatamente le tempie; quando mi fermai mi prese la mano e mi pregò di continuare: avevo un tocco magico. Mi feci più ardito e le mie mani scesero ad accarezzarle il corpo, sodo e flessuoso. Mi sdraiai accanto a lei, che mi strinse a sé. Accadde l'inevitabile. Quando ridiscesi, dissi semplicemente che la baronessa si sentiva molto meglio e sarebbe scesa tra poco. Nessuno fece commenti sulla mia lunga assenza, meritando tutta la mia gratitudine per il tatto dimostrato. Quando la contessa si unì nuovamente a noi, pregammo Brancusi di suonarci un'ultima canzone, cosa che fece con molto sentimento, continuando a fissarmi, quasi suonasse soltanto per me.

Per mantenere intatto lo stile del suo atelier, Brancusi rifiutò a lungo qualsiasi apparecchio moderno. Fu soltanto dopo molti anni che scese a un compromesso con il telefono, ma lo teneva nascosto, e talvolta lo lasciava suonare senza rispondere. Si occupava personalmente di tutte le spese; quando si ammalava nessuno lo veniva a sapere, a meno che un compatriota o un amico passassero

per caso da lui; allora socchiudeva appena la porta e rifiutava ogni assistenza, affermando che aveva soltanto bisogno di riposo.

Qualcuno prima di lasciare Parigi gli regalò una grossa radio, di modello antiquato. La smontò, ne studiò tutte le parti, e buttò via la struttura esterna. Poi, in un blocco di pietra bianca spesso trenta centimetri, praticò un foro rotondo per l'altoparlante e sistemò il tutto su un piedestallo, come fosse una scultura. Il suono era chiaro e cristallino, paragonabile a quello dei moderni apparecchi ad alta fedeltà. In una specie di alcova Brancusi teneva utensili elettrici di ogni sorta per tagliare, grattare e levigare. Non erano tuttavia visibili e l'atelier era sempre immacolato, come una galleria d'arte; non c'era mai traccia di un lavoro in corso; ogni cosa sembrava cresciuta da sola, già perfetta.

Una sera Duchamp e io cenammo con lui - una cenetta intima per salutare Marcel, che doveva partire per uno dei suoi frequenti viaggi negli Stati Uniti. Per celebrare l'evento Brancusi tirò fuori il suo apparecchio, dicendo che avrebbe fatto una foto di noi tre insieme. Ci sedemmo su un lungo ceppo di legno; lui teneva in mano il bulbo dello scatto, collegato con un lungo tubo all'otturatore della macchina di fronte a noi. Una settimana dopo la partenza di Duchamp, Brancusi mi diede un paio di copie della foto, chiedendomi di spedirne una al nostro amico a New York, perché lui detestava recarsi in un ufficio postale. Era una piccola, simpatica istantanea; ero fiero di apparirvi anch'io e sperai che un giorno o l'altro qualche giornale la pubblicasse. Mi pare di aver aggiunto, mandando la copia a Duchamp, due righe per dirgli che poteva metterla a disposizione di chiunque intendesse pubblicarla. Pochi mesi dopo apparve sulla «Little Review», diretta da Jane e Margaret Anderson, ma dopo esser stata stupidamente mutilata. Duchamp e io eravamo stati eliminati; si vedeva solo Brancusi con la sfera di gomma tra le gambe, in

atteggiamento piuttosto allusivo. Non vedevo Brancusi da qualche tempo, quando una sera lo incontrai in un caffè, dove mi trovavo con alcuni amici. Lui mi voltò le spalle, poi si girò di nuovo e, agitando il bicchiere verso di me con un gesto minaccioso, disse che lo avevo reso ridicolo avevo visto la «Little Review»? Cercai di spiegargli che non era colpa mia, che avevo solo mandato a Duchamp la fotografia così come me l'aveva data. Ma non sentì ragioni. Mi tenne il broncio per parecchio tempo, poi finalmente si placò. Tornammo ad avere rapporti amichevoli, e una volta posò perfino per me, per alcuni magnifici ritratti. Ma da allora diffidò più che mai delle fotografie e dei fotografi. Sembrò perfino perdere ogni interesse nei propri esperimenti: lasciò che la camera oscura andasse in rovina, abbandonò l'apparecchio fotografico in un angolo, a coprirsi di polvere, di polvere bianca, insieme alle fotografie, tutte strappate e sgualcite. Quando gli dissi che intendevo inserire un suo ritratto in un album che stavo preparando, me lo proibì, affermando che l'unico suo ritratto autentico poteva essere un'immagine scelta da lui in un filmato. Disposto ad assecondarlo in ogni mòdo pur di ottenerlo, portai nel suo atelier la cinepresa. Girai alcune centinaia di metri di pellicola mentre si muoveva nella stanza, poi la proiettai lentamente e lui m'indicò il fotogramma prescelto. Lo utilizzai per il mio libro, anche se avrei preferito uno dei miei studi più accurati. Ma non aveva molta importanza: ero abituato ad adattarmi alla volontà dei clienti che avevano spesso idee diverse dalle mie. Mi dispiacque soltanto di non aver pensato a intitolare la fotografia *Autoritratto di Brancusi.*

Steichen era tornato definitivamente negli Stati Uniti, abbandonando la sua casa di campagna, e Brancusi desiderava recuperare una scultura che era rimasta nel giardino: un tronco d'albero alto circa nove metri, con tacche intagliate a zig zag, intitolato *Colonna senza fine.* Andai a prendere Brancusi in macchina, ed egli scese con

una grossa corda e una sega. La casa aveva un aspetto molto triste, come tutte le case abbandonate; qua e là giacevano vecchie cornici vuote, il prato era coperto di erbacce. Ma la colonna si levava fieramente al centro del giardino, come un totem preistorico in attesa di qualche rito propiziatorio. Brancusi si legò la corda alla vita, assicurandovi la sega, e cominciò ad arrampicarsi, ponendo i piedi nelle tacche. Arrivato vicino alla cima, lasciò cadere metà della corda, la passò attorno a una delle tacche, in modo che le due estremità toccassero terra sui due lati. Poi ridiscese fino a metà della colonna e cominciò a segarla. Il legno era duro e gli ci volle più d'un quarto d'ora per compiere l'operazione, resa senza dubbio più difficoltosa dalla pressione della parte superiore. Ma il taglio era perfettamente orizzontale e la colonna restò in piedi come se fosse un blocco unico. (Mi venne in mente quell'esperto carnefice cinese che riusciva a mozzare la testa del condannato senza farla cadere, tanto che uno poteva pensare che avesse sbagliato il colpo.) Poi Brancusi scese a terra, raccolse un capo della corda e si avviò verso uno degli alberi vicini. Vi si arrampicò e legò la corda a un ramo senza tenderla. Ridiscese, raccolse l'altro capo e andò verso un albero dalla parte opposta, ripetendo l'identica manovra. Poi si fermò un attimo a guardare la colonna, riflettendo e grattandosi la testa: aveva dimenticato qualcosa. Entrò in casa e riapparve subito con un altro rotolo di corda. Risalì sulla colonna, ne legò un'estremità sopra al taglio della sega, lasciandone ricadere l'altra a terra. Discese, raccolse l'estremità libera e prese a tirarla pian piano. La parte superiore della colonna cominciò a spostarsi lentamente e finalmente scivolò a terra, sostenuta dalle corde legate agli alberi. Allora Brancusi si sdraiò per terra e si mise a segare anche la parte inferiore della colonna, finché anche questa cadde. Ce n'era ancora circa un metro sotto terra, mi disse, ma non importava - era comunque la *Colonna senza fine,* indipendentemente dalla

lunghezza. Il giorno dopo avrebbe mandato un camion a caricare i due pezzi, che poteva sempre rimettere insieme. Un giorno o l'altro ne avrebbe costruita una in metallo (e ne fece una, infatti, in acciaio dorato, su commissione del governo rumeno). Io ero rimasto a osservare incantato l'intera operazione; la mia offerta d'aiuto era stata rifiutata, ma avevo scattato una bella foto della colonna prima che venisse abbattuta. Non ricordo se feci delle foto anche dell'opera di demolizione, ma in tal caso devo aver dato a Brancusi i negativi, come spesso facevo dietro sua richiesta.

Continuai a vederlo regolarmente fino ai primi mesi della seconda guerra mondiale, prima dell'invasione della Francia. Non abbiamo mai discusso della situazione: nel suo atelier, come nel mio, non entrava mai la politica. Solo una volta, quando si fece concreta la minaccia che i tedeschi entrassero a Parigi, Brancusi troncò la conversazione dicendo che, se si fosse trovato nei guai, avrebbe scelto il suicidio.

Dieci anni dopo, quando tornai in Francia, lo ritrovai esattamente come lo avevo lasciato; o meglio, l'atelier era lo stesso, ma lui era invecchiato e indebolito, e lavorava pochissimo. Un giorno andai a trovarlo e lo scoprii sul tetto che aggiustava un vetro rotto con la pece. Lo rimproverai, ricordandogli che migliaia di conciatetti sarebbero stati lieti di fare quel lavoro. Replicò che non poteva aspettare, che degli operai non ci si poteva fidare, che non venivano mai quando li si chiamava e, se venivano, facevano un pessimo lavoro. Poco tempo dopo seppi che mentre lavorava nell'atelier era caduto e si era rotto un femore. Rimase a lungo all'ospedale, poi riuscì a farsi riportare nel suo atelier, dove una giovane coppia di compatrioti si prese cura di lui. Quando morì, andai a dargli l'ultimo saluto al cimitero di Montparnasse. Seguii il feretro insieme a una gran folla, e lanciai un garofano bianco sulla bara prima che la calassero nella fossa. Arrivò una delegazione

dell’ambasciata rumena con una grande corona di fiori; qualcuno fischiò verso quei rappresentanti di un paese al di là della cortina di ferro. Fu molto deprimente. Decisi di non partecipare mai più a un funerale.

[1] Queste pagine sono riportate da Man Ray, *Self Portrait,* 1963; trad. it. *Autoritratto,* SE, Milano 1998, pp. 170-76.

BRANCUSI E IL MITO

DI PAOLA MOLA

Abbiamo percorso altrove la via del platonismo nell’opera di Brancusi, giungendo a Bisanzio e ai bagliori delle sue icone. Qui seguiremo le stesse tracce, ma al di là di Platone, nell’oscurità della Tracia preomerica, quasi a cercare una radice o un etimo. Sono territori silenziosi dove non soccorre la voce dei documenti scritti, né la chiarezza di quelli figurati, a confortare ipotesi che parrebbero dover restare sospese, senza verifica possibile. E tuttavia la materia si dispone con tale esatta coerenza da far tentare altri modi, non strettamente consequenziali, al pensiero che mosso dal flusso di analogie e assonanze si chiude a circondare infine la cosa, ma senza definizioni. Allora vengono incontro le parole dei poeti restituite alla loro originaria validità di affermazioni non meno autentiche della verità scientifica. È quindi nel senso proprio di fonti che vengono usate le liriche di Pound e Blaga, poste all’inizio e al termine del testo, e i frammenti orfici.

For the blue flash and the moments
      benedetta
the young for the old
   that is tragedy
And for one beautiful day there was peace.
   Brancusi’s bird
      in the hollow of a pine trunks
or when the snow was like sea foam
   Twilit sky leaded with elm boughs.
Under the Rupe Tarpeia
   weep out your jealousies -
To make a church
   or an altar to Zagreus Ζαγρεύς
Son of Semele Σεμέλη
Without jealousy
   like the double arch of a window
Or some great colonnade.[1]

Sono queste le *Note per il Canto CXVII et seq.* scritte da Ezra Pound nel 1959. Nel moto della parola che genera spazi e figure di nesso oscuro a un primo guardare, restano due nomi: Brancusi, e Zagreus figlio di Semele.

Era Zagreus il Dioniso fanciullo, nato da Zeus e madre mortale, smembrato dai Titani con il volto sbiancato di gesso, *titanos* in greco, che suona come il loro nome. Smembrato, bollito in acqua, passato nel fuoco, e così reso immortale con il più antico dei rituali iniziatici che ancora si possa intravedere nelle tracce dei misteri venuti poi, e noti almeno di nome, quelli di Demetra, a Eleusi, che passa nel fuoco Trittolemo, grano che si fa pane, e di Dioniso a Delfi dove stava la tomba del Dio accanto al Tripode, e dove il vaglio celava «un Dioniso smembrato e pronto a

rinascere, uno Zagreus», come rivela Plutarco, dicendo poi che era la stessa persona di Osiride, e gli stessi misteri *(De Iside,* 35).

Troppo antico per avere un luogo Zagreus nasce un po' dovunque, a Creta, a Tebe, in Asia minore, e in Tracia, dove portano le memorie più antiche, terra di barbari e di Brancusi, oggi ancora rimasta, fin dentro il terzo millennio dopo Cristo, la più arcaica delle regioni d'Europa.

E trace certo è Orfeo, sacerdote e figlio forse d'Apollo, ma ugualmente connesso a Dioniso, come lui disceso agl'inferi, smembrato e fondatore d'iniziazioni che portano nella Storia ancora a brandelli - ma di frasi ora e parole interrotte - Zagreus e i suoi misteri. *Orphicorum fragmenta,* le laminette degli orfici, giunte a pezzi, di metallo inciso dalla scrittura e leggibili solo inclinate al sole radente nella metrica del verso.

Ma prima, sui monti della Tracia preomerica, nelle regioni più a nord, progenitore di Orfeo, era Zalmoxis a dominare, re e taumaturgo, dio dei Geti, i più giusti tra i Traci, quelli che secondo Erodoto «si credevano immortali» (iv, 94). Nume uranio e solare aveva i suoi templi a cielo aperto, sulle cime dei Carpazi settentrionali, fatti di pali e tamburi ritmicamente disposti a fissare sulla terra i moti dei cieli o a raccogliere nel disco di un altare la potenza della luce.

Questi luoghi si chiamano oggi Costești con nome moderno e Sarmizegetuza con un suono raccolto dai Romani conquistatori, che distrutta la capitale (erano questi i temibili Daci di Traiano e della sua Colonna) balzarono nuova più a ovest, in zona aperta, e con lo stesso nome. È lì che nel secolo scorso è stata trovata una stele funebre col nome Brancusi, scritto così, come quello di Constantin diciotto secoli dopo, che nasceva sull'altro versante, a sud di quella stessa catena di monti, nel villaggio di Hobița, dove erano nati suo padre e suo nonno e gli avi suoi; Brancusi, che da bambino portava le pecore a

pascolare sulle acque della Bistrița, nate ancora da quei monti, e raccoglieva sassi bianchi, lisci e rotondi.

Dio e guaritore Zalmoxis, anche in questo uguale a Zagreus, non si mostra in sembianze visibili, d'uomo o d'animale: nei suoi santuari restano senza spiegazione piccole immagini di marmo in forma di «T». Nel suo regno, nelle zone del settentrione a nord del Danubio, i Greci mettevano il ricordo dell'età dell'oro, la terra del Sole, la sede di Apollo Iperboreo chiamato *Kàrneios,* il *Krónos* dei pitagorici, dio del *Karn,* del «luogo alto», la montagna sacra del Polo, che aveva a Delo l'equivalente simbolico della pietra cubica, l'altare di cui l'oracolo ordinò di raddoppiare il volume, richiamando i Greci alla geometria, che dal Caos, con la luce misurando, ordina il mondo; Apollo Iperboreo, il «Dio geometra», connesso alla pietra, alla sostanza universale, la pietra e il fulmine, in greco *keraunós;* la pietra del fulmine è la pietra delle origini; ma a Delo stava anche un altro altare, chiamato *Keratón,* fatto di *corna* intrecciate di capri e tori, con simbolo doppio, solare e lunare, a ricordo dell'Uno polare, dedicalo al Dio indiviso, Apollo e insieme Dioniso, il quale poi sempre avrebbe portato a corona corna lunari di toro.

Apollineo e dionisiaco insieme era anche Zalmoxis, che insegnava agli uomini l'accordo con i numeri, le direzioni e le armonie dei cieli, e conducendoli sotterra in una morte rituale mostrava loro la via per divenire immortali. Platone nel *Carmide* ha parole di reverenza per quei medici traci, sacerdoti di Zalmoxis, che ammonivano di non curare «gli occhi separati dal capo, né il capo separato dal corpo e così neppure il corpo separato dall'anima», poiché essi erano una cosa sola *(Carmide,* 156). Separato dal consesso degli uomini il gran sacerdote di Zalmoxis viveva sulla montagna, in una solitudine inaccessibile, il silenzio rotto solo per pronunciare vaticini e disposizioni, simile al re nel comando. Più tardi, in età storica, Strabone racconta ancora dei *ktistai,* sapienti solitari eremiti che

continuavano la tradizione misterica del culto a Zalmoxis nella solitudine di grotte e ripari sui Carpazi: mistici e contemplativi si nutrivano di latte, miele e formaggio, astenendosi dalle carni, ed «erano liberi da ogni paura» (viii, 3, 3). Salendo lungo il sentiero che la restituiva al suo eremo sui Carpazi anche Bartolomea, maestra ancora vivente del pensiero esicasta, rispondeva, lo scorso mese d'agosto, a chi le domandava, che bisognava rendersi liberi da ogni paura, dalla fame, dal freddo, e da ogni affanno. In cima al monte, accanto al suo riparo di legno sta una piccola chiesa della Trasfigurazione. La Trasfigurazione sul Tabor. Quando il Dio lascia la sua sostanza umana e appare come sola energia luminosa, essenza, o atto puro. Quella realtà inconcepibile che era prima della separazione in luce e tenebre dalla quale è venuto il Cosmo intero. Questa Luce prima della creazione cercavano e vedevano i monaci sciamati nel cuore del Medioevo dall'Athos sulle terre dell'impero; e Nicodemo che si fermò in una grotta sulle pendici dei Carpazi meridionali. E fondò un monastero in quel silenzio che si chiamava *hesychia,* dove era il corpo a pregare nei ritmi di un respiro, accordato con quello del mondo e fatto largo ad accogliere il suono di una parola sola. Allora si dava di varcare la soglia del tempo mortale e fisicamente vedere con il proprio essere intero quella Luce. Che dai tempi senza memoria continuava a restare a brandelli intrappolata in quel cielo tra i rami degli alberi («cielo d'alba legato a piombo tra rami d'olmo»). Anche le icone fatte dal loro tronco e dipinte dai monaci erano un mezzo per passare di là. Le icone esicaste. Il più splendido tramonto di Bisanzio. Dove il Volto del Pantocratore e della Madre di Dio è un uovo di materia oscura e luminosa in se stessa, poggiato su un disco d'oro che riflette altra luce che viene d'altrove. Da Tismana si partiva Bartolomea, per tornare al suo eremo con frutta e formaggio, e a Tismana Brancusi andava da ragazzo nei giorni di festa, partendo dal villaggio di Hobița, alle pendici del monte attraversando

vigneti e campi di grano. A piedi sempre. Anche dopo, ogni volta che da molto lontano ritornava a casa; e solo da vecchio prendendo il calesse. Promontorio estremo di lontananze millenarie trascorse nel più visibile mondo dei Daci, Tismana accende ancora nelle sue candele i fuochi di antichi riti, di sepoltura e sacrificio, fatti di smembramenti e decapitazioni. Tismana è piena di teste tagliate. Teste ovali di martiri, posate a terra sul piatto del nimbo d'oro. Dipinte a fresco sulle volte delle pareti del nartece, diaframma tra aperto e chiuso che circonda su tre lati il muro della chiesa, erta al centro della corte quadrata, dove affacciano altri portici e stanze e finestre, protetti da mura a strapiombo di castrum militare, e dalla torre che sopra il portale d'ingresso irradia onde potenti di strumenti a percussione tra gli uomini a valle e le bestie nel bosco.

Diceva Brancusi di avere «aperto una povera succursale di Tismana in impasse Ronsin»[2] e anche quella s'era andata riempendo negli anni di forme ovali, posate su piatti rotondi. Si chiamavano *Prometeo, Musa addormentata, Leda, Nuovo nato, L'inizio del Mondo.* C'era poi la serie dei quasi quaranta *Uccelli* di marmo bianco, giallo, nero, e di bronzo, dalla prima *Maiastra* con la pancia gravida del mondo agli ultimi *Uccelli nello spazio,* tesi e lucenti come lame. Anche a Tismana viventi alati sfidavano coi corpi allungati ogni proporzione umana. Pound scriveva di «un'esplorazione follemente difficoltosa, che mirava a concentrare tutte le forme in una», molto si è parlato di platonismo. Senza nulla inventare. Platone (e Socrate) studiato ai corsi di estetica all'Accademia e letto fino a consumare le pagine dei libri, è il fondamento ripetutamente dichiarato e senza equivoco da Brancusi: a parole, per iscritto e in quel monumento che è la sua opera in legno di quercia dove accanto a *Platone* bambino è un Socrate occhio («L'universo intero lo attraversa. Ha occhi nelle orecchie e orecchie negli occhi. Sa tutto, vede tutto,

comprende tutto»).[3] E certo il platonismo, penetrato in terra di Tracia dal mondo delle icone a tutti i livelli, aulici e popolari della cultura, era stato parte dell’esistenza di Brancusi già prima della conoscenza dei testi. A Tismana era materia vivente. Ma come termine recente di una religiosità più arcaica anch’essa ancora presente nelle zolle disseccate, nei racconti dei vecchi, nelle danze dei Călușarii, nel suono guaritore dell'acqua che scorreva dai monti («La scultura non è che l’acqua, l’acqua»). Orfeo taumaturgo e musico. Brancusi diceva che «l’arte guarisce le ferite», anche quelle dei corpi, e avrebbe voluto vedere le sue opere negli ospedali per medicare gli infermi, con il ritmo dei loro piani riflettenti.[4]

«Il Sole è il grande guaritore»,[5] ha lasciato scritto. Con parole che riconducono attraverso Orfeo dall’aurea cetra, devoto d’Apollo, sulle tracce perdute di Zalmoside, dio celeste e solare, sposo di una dea della Terra il cui nome s’è perso, da cui nasce Sabatios, il grande Dioniso dei Traci, lo stesso che i Frigi, consanguinei loro, chiamavano Zagreus figlio di Zemelo, Semele. Quando a ventotto anni Brancusi lasciò la Romania alla volta di Parigi, a piedi passando per Monaco, Vienna e la Svizzera, aveva con sé un flauto, che suonava per via, incantando le mucche. E la sua prima magia era stata, dieci anni prima, un violino, fabbricato con le assi di certe cassette di frutta quando faceva il garzone da un droghiere di Craiova, e i segreti del volume, delle cavità interne che si fanno convessità li aveva soltanto appena intravisti da dentro le botti che andava a pulire. Un flauto e un violino, il fiato di Dioniso e le corde di Apollo; come poi le sue opere, di legno, oscure, tagliate con l’accetta, dove scorre quella vita animale sacra a Dioniso che i Greci chiamano *zoé,* o in marmo e in bronzo, d’apollinea solarità e geometria. A Parigi poi la chitarra era sempre a portata di mano e il grammofono spandeva note nelle stanze: Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, ma anche i

contemporanei Honegger, Poulenc, Milhaud. Con Satie aveva un legame d'amicizia e quando lui compose il suo *Socrate* sinfonico Brancusi gli mise accanto il legno della *Tazza di Socrate.* Conosceva il canto gregoriano e bizantino, dove diceva di sentire l'origine stessa della musica. Cantava gli inni sacri secondo il rito ortodosso. Aveva voce da tenore, e negli anni dell'Accademia era in una corale di Bucarest. Amava la danza. Quella contemporanea di Diaghilev, che appariva sulle scene di Parigi con le scenografie di Picasso, e quella arcaica dei Călușarii, che un giorno giunsero dalla Romania a Parigi, danzarono nella corte di impasse Ronsin e poi lo portarono sollevato in trionfo. Anche i Călușarii erano guaritori. Con il ritmo panico della danza: moti vorticosi, sfrenati d'entusiasmo, quello stesso delle Baccanti che dilaniando Orfeo l'avevano reso immortale, con la testa staccata dal corpo, che continuava a cantare, portata dal fiume a Lesbo, e divenuta oracolo. Anche Orfeo una testa tagliata. L'atelier di impasse Ronsin era pieno di teste tagliate. *Prometei, Neonati* e *Muse addormentate.* Le muse erano, secondo alcuni, figlie di Armonia, il numero che governa i moti degli astri e il suono del loro ruotare intorno al Polo celeste; anche Semele era figlia di Armonia. Canta Pindaro che con la musa venne al mondo la parola: *la parola addormentata* che diviene *L'inizio del Mondo.* Forme da un solo etimo, quello stesso dell'Uovo primordiale della cosmogonia orfica, uscito da Kronos, da cui nasce il primo Dio, Eros, chiamato anche *Phanés,* che significa il Luminoso, il Raggiante, dove sta nella radice *phan* anche Febo, l'Apollo delle origini, l'iperboreo, e starà poi anche Lucifero.

Come le parole arcaiche sono le sculture di Brancusi, passano mutevoli da una forma all'altra rimanendo sempre la stessa. *L' inizio del Mondo* è *Il Neonato,* il nuovo-nato, il nato di nuovo. Pitagora fu iniziata a Creta ai misteri di Zeus da un demone frigio, il dattilo Morghès, con una pietra del fulmine, della cui forma non sappiamo, ma nulla è più

simile a *L'inizio del Mondo* di un'altra pietra del fulmine, nera come la *materia prima,* ora al museo di Perugia.

Zalmoxis, Orfeo, Zagreus, Pitagora, discesi agli Inferi e tornati, fondatori di misteri per guidare l'anima oltre il disfacimento del corpo alle sue origini atemporali. Come il Cristo delle icone, anch'esso fatto Uovo nella forma del corpo in mandorla, o nella testa sul piatto del nimbo. La parte che sta per il tutto. Che i mistici visionari dell'esicasmo dipingevano come materia prima irradiante, oscura e luminosa, *Phanés:* perché anche Cristo era il Sole. «Il Sole, grande guaritore», scriveva Brancusi. Ma guarire da cosa se non infine dal Tempo? Questo compito assegnava alla sua opera, Uova o Uccelli che fossero. «Il volo ha occupato tutta la mia vita».[6] Cercare un passaggio a una realtà ulteriore. Tra i libri che restano della sua biblioteca c'è il *Fedro,* ma è rimasta solo la copertina, come quando per il molto cercare i legami si consumano, i fogli si staccano e si fanno più leggeri. Sono quelle le pagine dove l'eredità di Zalmoxis, Orfeo e Pitagora, s'è fatta un varco per passare nei tempi nuovi della scrittura e del Logos, in quell'ultimo mito, ancora autentica parola (perché *mùthos* significa parola), dell'anima che colta da Eros e dal suo desiderio, mette le ali per il volo oltre i cieli degli Dei. *Păsarea maïastra,* uccello femmina, *L'Uccello d'oro* gravido dell'Uovo del mondo, «bello come il Sole», luminoso dappertutto, incandescente, capace di alzarsi fino alla gola del vento e inabissarsi fino all'ansa della terra: aveva il dono di scoprire il passato e predire l'avvenire, il suo canto superava ogni musica terrena e poteva guarire i ciechi.

> [...] con flauto illusorio di vento
> canti a coloro che il proprio sonno bevono
> dai neri papaveri sotterranei.
> [...] ascoltando rivelazioni senza parole
> sotto l'erba del cielo smarrisci il tuo volo.
> Dall'etere dei tuoi meriggi arcuati
> indovini nelle profondità tutti i misteri.[7]

Nel solo linguaggio possibile della poesia lirica, Lucian Blaga filosofo e rumeno, racconta l' *Uccello sacro* di Brancusi. Mettendo dentro tutto, il flauto della musica dionisiaca, i papaveri sotterranei degl'Inferi, il canto di Orfeo, e gli oracoli. E anche la coincidenza tra alto e basso, che è quella di concavo e convesso che il bronzo di Brancusi realizza sulla sua superficie d'oro specchiante, dentro la quale tutto l'esterno si genera, quasi da uovo di materia luminosa. Come la musica che nasce dal numero e da intervalli di spazio e di tempo, in modo uguale anche *L'Uccello d'oro* e tutta l'opera di Brancusi nascono dal ritmo, che è l'essenza stessa del linguaggio e del pensiero. E chi sa se i suoi bronzi, come cimbali contemporanei non possano risuonare davvero musiche lontane. Musica, musa, in greco *moìsa,* vengono dalla radice indo-germanica *ma(n),* pensare conoscere (da cui il latino *mens* mente), e le muse sono il pensiero che si fa parola, canto e danza, in quella ghianda di tempo, spazio oscurità e luce più visibile ai ciechi,[8] che chiamiamo ritmo. Che è quella legge impersonale raggiunta, quell'equilibrio («Il bello è l'equità assoluta») capace di guarire, anche dal tempo. «La Colonna senza fine è come una canzone eterna che ci porta nell'infinito, oltre ogni dolore e ogni gioia apparente». «Gli elementi della mia Colonna infinita non sono che il respiro stesso dell'uomo, il suo proprio ritmo». «La proporzione interna è la verità essenziale di tutte le cose».[9]

Anche Blaga vedeva questa geometria riflettersi dai moti degli astri, disegnata nell'*Uccello d'oro* dalle lacrime di Orione, «ieratico l'Òrione ti benedisse, / stillando in lacrime sopra di te / la propria geometria sublime e sacra».[10] Orione, il grande cacciatore celeste, uno solo in origine con Zagreus, che stava sopra a tutti gli dei («Πότνια Γή Ζαγρεῦ́ τε θεών πανυπέρτατη πόντον») con un nome che significa «cacciatore di selvaggina».

Entrambi nel pianto Pound e Blaga giungono a due nomi dello stesso Dio, Zagreus e Orione, che in Tracia era Zalmoxis. *La Colonna senza fine* misura in altezza 29 metri e quaranta, un numero uguale al diametro del grande Tempio circolare della Sarmizegetuza dacica, dove i sacerdoti di Zalmoxis avevano raccolto l'universo intero, misurando attraverso gli angoli i moti degli astri attorno al Polo celeste. Se Brancusi conoscesse il santuario non sappiamo. Note da sempre ai pastori e ai loro racconti fatati, le rovine avevano per secoli riposato nel letto di rovi e licheni raccolto all'ombra degli alberi altissimi sull'ultima terrazza del monte di Orăștie. Ma negli anni Trenta, quando Brancusi pensava alla sua Colonna e sovente tornava in quei dintorni, la scienza archeologica aveva portato chiarezza, e, tagliando le radici dell'ultimo faggio, restituito alla luce il cerchio del tempio. Nulla che sia rimasto può aggiungere altro.

Jean Cassou, che da conservatore del Museo d'Arte Moderna di Parigi inutilmente cercava di salvare dalla demolizione l'atelier di impasse Ronsin, diceva che quello era l'antro di un padre trace «in corrispondenza con le forze del cosmo e naturalmente iniziato alla legge e ai numeri».[11] Noi non sappiamo se l'altezza della Colonna e il diametro del Tempio coincidano per caso. Ma Platone nel *Fedro* (274c) ricorda che Theuth, uno dei più antichi iddii d'Egitto, che aveva donato agli uomini la scrittura, aveva prima di quella «inventato i numeri, il calcolo, la geometria, l'astronomia, il gioco del tavoliere e quello dei dadi».

Uccelli innumerevoli
si libravano a volo sopra il suo capo e dritti
dall'acqua turchina balzavano
in alto i pesci per il canto bello
SIMONIDE, fr. 384

[1] «Per il lampo azzurro e i momenti / benedetta / giovani al posto di vecchi / questa è tragedia / E per un giorno bellissimo vi fu pace. / L'Uccello di Brancusi / nel cavo dei tronchi di pino / o quando la neve era come spuma di mare / Cielo d'alba legato a piombo da rami d'olmo. / Sotto la Rupe Tarpeia / liberatevi col pianto dalla gelosia / Per costruire una chiesa / o un altare a Zagreus Ζαγρεύς / figlio di Semele Σεμέλη / Senza gelosia / come il doppio arco d'una finestra / o un grande colonnato». [Traduzione di Carlo Corsi]

[2] Cfr. aforisma n. 65, p. 24.

[3] Cfr. aforisma n. 48, p. 20.

[4] Cfr. aforismi nn. 39 e 38, p. 18, e Dumitresco, Istrati, *op. cit.,* 1986, p. 199.

[5] Cfr. aforisma n. 105, p. 32.

[6] Cfr. aforisma n. 43, p. 19.

[7] Lucia Blaga, *L'Uccello sacro,* 1926, frammento; si veda l'intera lirica tradotta a p. 96.

[8] «Scultura per i ciechi» si chiama anche *L'inizio del Mondo,* nato dalla *Musa addormentata,* con gli occhi chiusi e lo sguardo rivolto all'infinito del suo spazio interno.

[9] Cfr. aforismi nn. 112, 113, p. 34; n. 52, p. 21.

[10] Si veda la nota 2 a p. 87.

[11] J. Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains,* Paris 1960, p. 162.

NOTE

Le indicazioni bibliografiche e altre osservazioni sono riunite per argomento seguendo le pagine del testo.

[p. 81]

Pound fu uno dei primi e più influenti sostenitori americani di Brancusi. Giunse a Parigi alla fine del 1920 e fu presto accolto nel suo studio. 11 21 maggio 1921 scriveva a John Quinn, suo amico e mecenate, e primo (dal 1914) tra i collezionisti americani di Brancusi: «Dopo ciò che ho visto, lo considero, come da lontano, il miglior scultore che si trovi qui» (John Quinn Collection, New York Public Library). In settembre pubblicava su «The Little Review», rivista newyorkese finanziata da Quinn, il primo importante saggio in lingua inglese su Brancusi, con 24 fotografie fatte da Brancusi stesso che offrivano all'avanguardia americana la documentazione più completa mai pubblicata della sua opera. In seguito Pound avrebbe voluto scrivere una monografia ma Brancusi si dimostrò contrario come in genere a qualunque progetto di antologizzazione (cfr. autografo di Pound a Brancusi in data 14 ottobre 1921, riprodotto in N. Dumitresco, A. Istrati, *Brancusi,* Paris 1986, trad. it. Milano 1986, p. 141).

Le *Notes for CXVII et seq.* furono scritte intorno al 1959 ma l'immagine dell'uccello di Brancusi risale agli ultimi giorni di detenzione al Saint Elisabeth's Hospital, quando Pound vide apparire la scultura nel tronco biforcuto di un pino nel cortile. (Devo l'informazione alla cortesia di Mary de Rachewiltz.)

Un'interpretazione, ricca di aperture ma storicamente discutibile, della lirica come puntuale descrizione del

Tempio della Liberazione o dell'*Amore,* progettato da Brancusi nel '30 e mai eseguito, è in lon Pogorilovschi, *Bràncusi-Ezra Pound-Zagreus,* in «Brâncuşi», rivista trimestrale, Tîrgu Jiu, febbraio 1996, pp. 4-10.

Su Dioniso Zagreus vedi K. Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens,* München-Wien 1976, trad. it. Milano 1992, *ad vocem;* M. Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses* (Storia delle credenze e delle idee religiose), Paris 1975, trad. it. Firenze 1979, vol. 1, pp. 398 e sgg. e vol. II, pp. 173 e sgg. con ampia bibliografia ragionata e testi riprodotti dalle fonti antiche (Firmico Materno, Pausania, Onomacrito, Nonno, Plutarco, *Orphica fragmenta,* Diodoro Siculo); per le citazioni nel testo vedi anche M. Delcourt, *Héphaistos ou la legende du magicien,* Paris 1957, pp. 155, 200.

Sul delitto dei Titani come permanenza d'antichi rituali vedi M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose,* cit., I, p. 401: «Nel "delitto dei Titani" si può dunque riconoscere un antico scenario iniziatico di cui si era perduto il significato originario. I Titani si comportano da maestri d'iniziazione, vale a dire "uccidono" il novizio, allo scopo di farlo "ri nascere" a un tipo superiore di esistenza (nel nostro esempio si potrebbe dire che essi conferiscono divinità e immortalità al fanciullo Dioniso)». Sono state tramandate notizie sul gesso come mezzo d'iniziazione e un gioco di parole tra *titanos,* «gesso», e *Titàn,* «Titano», vedi R. Pettazzoni, *La religione nella Grecia antica,* Torino 1975, K. Kerényi, *Dionysos,* cit., p. 250, con bibliografia e M. Detienne, *Dionisos mis à mort,* Parigi 1977, trad. it. *Dioniso e la pantera profumata,* Roma-Bari 1983, pp. 129 e sgg.

[p. 82]

Sul nesso Dioniso-Orfeo una delle fonti più chiare è Diodoro Siculo (v, 75.4) «Orfeo ha trasmesso nelle cerimonie dei misteri lo smembramento di Dioniso»; in un altro passo Orfeo è presentato come riformatore dei misteri dionisiaci «è per questo che le iniziazioni dovute a Dioniso

sono chiamate orfiche» (III, 65.6). Su Orfeo «profeta di Dioniso» e «fondatore d'iniziazioni» e misteri vedi M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose,* cit., II, p. 185, al medesimo paragrafo 180 si rimanda per la sua collocazione in Tracia, con indicazioni delle fonti e bibliografia.

Su Zalmoxis e la continuità con Dioniso e Orfeo vedi M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan,* Paris 1970, pp. 31-80; in particolare l'analogia dei culti di Zalmoxis e Dioniso, l'origine tracia dell'entusiasmo e della fede nell'immortalità è sottolineata da Rohde, *Psyché,* 1894, trad. it. Bari 1914, II, p. 27 e sgg.; vedi anche W.K.C. Guthrie, *The Greeks and their Gods,* London 1950, p. 176 (Zalmoxis «brothergod» di Dioniso). E.R. Dodds, *The Greeks and the irrational,* Berkeley 1951, p. 147, considera Orfeo una figura tracia simile a Zalmoxis. Zalmoxis è anche avvicinato a Abaris, sacerdote d'Apollo, originario degli Iperborei, vedi M. Eliade, *De Zalmoxis,* cit., p. 44; alle pp. 31-39 si esamina la testimonianza di Erodoto (iv, 94) dimostrando la precedenza di Zalmoxis su Pitagora. La più ampia bibliografia ragionata sulle religioni dei Geto-Daci e Zalmoxis è ancora in M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose,* cit., 11, pp. 463-66.

Il testo fondamentale per esattezza e vastità documentaria sulla vita e le opere di Brancusi in Romania è la monografia di B. Brezianu, *Opera lui Brâncuși in Romania,* ed. Academiei R.S.R., Bucarest 1972 e 1974 con traduzione inglese, ora alla terza edizione aggiornala e ampliata anche in traduzione francese con il titolo *Brancusi en Roumanie,* ed. All, Bucarest 1998. È questo, salvo diversa indicazione, il repertorio di riferimento per i dati biografici e documentari riportati in queste pagine. L'episodio della Bistritza è riferito all'anno 1886, p. 15 («Aux heures de loisir, il garde son troupeau sur les bords da la Bistritza, ou il se construit un abri. Il ramasse des

cailloux polis et arrondis par les eaux et s’en remplit les poches»).

Si tramanda che Brancusi anche avanti negli anni continuasse a considerare inarrivabile la forma di un sasso raccolto sulle rive di un torrente nei Pirenei (il ricordo è di Vasile G. Paleolog, *C. Brancusi,* Bucarest 1947, p. 34). Del resto il fascino per l’esattezza delle forme determinate dalla natura e dal caso, variamente coltivato in ambiente dadaista e da Duchamp in modo particolare, si rivela in molti altri aspetti della vicenda brancusiana, come nella costruzione nel 1925 del *Tempio del Coccodrillo* con tronchi, legni e materiale trovato sulla spiaggia di Saint Raphael, poi smontato e altrimenti ricostruito nello studio a Parigi (foto in N. Dumitresco, A. Istrati, *Brancusi,* cit., pp. 162, 163).

Sulle sculture in marmo a forma di «T» vedi H. Siegert, *Wo einst Apollo lebte,* Düsseldorf 1976, trad. it. con il titolo *I Traci,* Milano 1983, p. 246, cui si rimanda anche per la sede in Tracia dell’Apollo Iperboreo (pp. 159 e sgg.) e per una dettagliata descrizione dei templi e altari di Sarmizegetuza (pp. 241 e sgg.). Sull’Apollo Iperboreo come «Dio geometra» cfr. R. Guénon, *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps,* Paris 1945, trad. it. Milano 1982, p. 35. Sul nesso Zalmoxis-Zeus Keraunos vedi G. Seure, *Les images thraces de Zeus Keraunos: Zhelsurdos, Gebelezis, Zalmoxis,* «REG», 26,1913, pp. 225-61; sull’Apollo Iperboreo e il Karn vedi anche R. Guénon, *Il simbolismo delle corna,* in *I simboli della scienza sacra,* Milano 1990 (prima edizione Paris 1962), pp. 170 e sgg.

[p. 83]

Strabone riferisce che presso i Traci erano chiamati *ktistai* quei sapienti eremiti che vivevano lontano dalle donne e onorati perché interamente consacrati a Dio e «liberi da ogni paura» (vii, 3.3). Il significato del nome viene variamente ricondotto alla radice indoeuropea **sqei-d,* «separare», da cui il tracio **skistai,* «separati, isolati,

celibi» o al greco *ktistes,* «fondatori». Secondo Flavio Giuseppe questi asceti e contemplativi erano chiamati tra i Daci *pleïstoi (Antichità giudaiche,* xviii. 2) che Scaliger propone di leggere *polistot* nel senso di «fondatori di città».

Sull'esicasma, e in particolare sulla tecnica di meditazione fondata sull'omfaloscopia, il controllo del respiro e la ripetizione indefinita della medesima frase si veda Irénée Hausherr, S.J., *La méthode d'oraison hésychaste,* «Orientalia christiana», vol. ix, 2, 1927 e Jean Gouillard, *Petite Philocalie de la prière du cœur,* Parigi 1953, con bibliografia.

Su San Nicodemo, fondatore del Monastero di Tismana, pittore di icone, autore di un Tetravangelo miniato (1401) vedi M. Zorila, *Viata și activitatea Sf. Nicodim de la Tismana,* Tismana 1991; Năsturel P.S. Apersu, *Critique des rapports de la Valachie et du Mont Athos des origines au début du xvi siècle,* «Revue des Etudes Sud-Est Européennes», II, 1964, pp. 93-126; E. Turdenau, *Les primiers écrivains religieux en Valachie: l'hegoimène Nicodème de Tismana et le moine Pbilothèe,* «Revue des Études Roumaines», 11, Paris 1954, pp. 117-44.

L'analogia tra pratiche orfiche e metodologie esicaste è segnalata in J.H. Schultz, *Das Autogene Training,* Stuttgard 1932; trad. it. consultata *II training autogeno,* 11, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 487-88 con bibliografia.

[p. 84]

Sul motivo della decapitazione di martiri ripetuto sistematicamente negli affreschi del monastero di Tismana è da rilevare che la testa tagliata nell'area carpatica è un *tópos* culturale giunto al medioevo, attraverso le pratiche rituali geto-daciche, da un millenario sostrato preistorico. Teste recise (a volte collocate in vasi) e scheletri smembrati sono ritrovamenti specifici e frequentemente attestati, dal iv millennio a.C., nella cultura eneolitica detta Cucuteni-Tripolye (area carpatica, anche specificamente nella zona della Sarmizegetuza Regia, Transilvania centrale, fino al

fiume Dnepr). Riti funebri di decapitazione e smembramento, confermati anche da piccole figure in terracotta decollate o predisposte nella fattura per essere rotte in pezzi, vengono associati al culto degli antenati e dei morti, ma non si escludono pratiche cultuali sacrificali. Nel mondo dei Geto-Daci, sono altrettanto frequenti ritrovamenti di teste isolate e scheletri a frammenti anche in contesti non funerari. Resta, al di là delle ipotesi sul significato di questi rituali, l'evidente legame con lo smembramento di Zagreus, a sua volta connesso a Zalmoxis e al mito, radicato nella stessa terra trace, di Orfeo, la testa oracolo. Trattandosi con molte probabilità anche di sacrifici relativi a riti di fondazione, di città o edifici, il cui significato è sempre quello della ri-attualizzazione della nascita del cosmo, è di particolare interesse ritrovare nelle teste tagliate di Brancusi, dal *Neonato* alla *Musa addormentata,* a *L'inizio del Mondo* ancora lo stesso significato cosmogonico (così come nel *Prometeo* vediamo permanere l'archetipo dell'essere sacrificato). Ricordiamo ancora che il nome dei sacerdoti di Zalmoxis, depositari dei sacri rituali, era *ktistai,* da alcuni letto nel significato di «fondatori», e che il culto della testa è generalmente riflesso di divinità solari, in questo caso dell'originario Apollo polare.

Sulle pratiche cultuali di decapitazione e frammentazione dei corpi nell'area carpatica vedi D. Gheorghiu, *The cult of ancestors in east european chalcolithic: a holographic approach,* in *The Archeology of cult,* edizioni E Bertemes e P. Behl, di prossima pubblicazione, con ampia bibliografia. Il medesimo autore è intervenuto sull'argomento, *The cult of the head in eneolitic eastern Europe: ceramic evidence,* in occasione del «Third annual meeting of European Association of Archeologist», Ravenna, 25-28 settembre 1997. Per le permanenze del culto del cranio nella cultura geto-dacica

vedi V. Sîrbu, *Credințe si pratici funerare, religiose fi magice in lumea geto-dacilor,* Galati 1993, pp. 31-36.

Per il platonismo in Brancusi e la permanenza nella sua scultura della tradizione bizantina e poi ortodossa delle icone rimando alla mia comunicazione *Brancusi. Ancora qualche annotazione sulla questione del modello,* Il European Symposium «Brancusi. 120 years anniversary», Bucarest-Tîrgu Jiu, novembre-dicembre 1996, «Caiete critice», 1-2, 1997, pp. 48-57, in italiano in P. Mola, *Studi su Brancusi,* «Solchi», iv, n. 1-3, Università degli Studi di Milano, aprile 2000, pp. 13-27. Il platonismo in Brancusi, ridotto in termini di divulgazione, è stato recentemente negato da F. Teja Bach (vedi *La réalité de la sculpture in Brancusi,* catalogo della mostra *Brancusi,* Centre Pompidou, Paris 1990, pp. 25 e sg.); una documentata riaffermazione del nesso Brancusi-Platone si deve all'intervento di E. Shanes al II European Symposium, 1996.

[p. 85]

Su Sabazios, considerato dai Greci il Dioniso tracio nel suo nome indigeno, e i suoi legami con Zagreus vedi M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose,* cit., i, pp. 397 e sgg. con ampia bibliografia, e in particolare H. Jeanmaire, *Dyonysos: Histoire du culte du Bacchus,* Paris 1951.

L'iscrizione frigia che riporta un *dios,* Dio del cielo omologo a Zeus, e *Zemelo,* dea della terra, è citata in H.C. Puech, *Storia delle religioni. L'Oriente e l'Europa nell'antichità,* 1, Bari 1976, p. 420.

Calusarii significa «puledri», con una permanenza nel nome dell'originaria sacralità del cavallo presso i Traci. Siegert ricorda di avere assistito a una danza in Oltenia a Scomicești: «Il ritmo infernale, il battere fulmineo dei piedi, la percussione del bastone della danza sul terreno, le brevi grida, provocano nei *Calusarii* un'estasi che, corroborata dai poteri ipnotici del loro *vătaf* (primo ballerino) esercita

una profonda suggestione sugli spettatori. Fino a prima della seconda guerra mondiale, i *Calusarii* erano organizzati in confraternite virili ed erano tenuti a danzare una volta all'anno per una settimana - di solito di Pentecoste, all'epoca delle *rusaliie* (fate dei boschi) - intrattenendo così la gente e contribuendo al risanamento dei malati mediante speciali danze magiche» *(I Traci,* cit., 1983, p. 14). Un complesso mitico religioso dove con ogni probabilità ancora oggi si perpetuano aspetti cultuali del Dioniso tracio Sabazios ricordato da Euripide nelle *Baccanti:* durante la notte, in montagna, al lume di torce, una musica selvaggia (suoni di trombe di bronzo, di cimbali e di flauti) incitava gli astanti a grida di gioia e alla danza in circolo scatenata e vorticosa.

L'episodio della danza dei *Calusarii* in impasse Ronsin il 14 luglio 1935 è ricordato in N. Dumitresco, A. Istrati, *Brancusi,* cit., p. 212. *Ibidem* p. 65 è il racconto, testualmente riferito, di Brancusi che incanta con il flauto una mucca: «Sulla via di Langres ho avuto la rivelazione di cosa sia la gioia. Mentre attraversavo un prato in cui pascolava una mandria di mucche, ne vidi una, al di là di una siepe, sollevare la testa, fissandomi con occhi pieni di beatitudine. L'hai incantata tu, con la tua musica mi dissi».

La consuetudine, lungo tutto l'arco della vita, di Brancusi con la musica, la fabbricazione di strumenti musicali (violini e flauti) e la danza è documentata da Brezianu con una quantità di dati tale da scoraggiare ogni tentativo di condensazione, vedi *Brancusi en Roumanie,* cit., in particolare alle pp. 18, 30, 31 (su Satie e il suo *Socrate),* 34, 42, 150, 202, 222, 224, 216.

[p. 86]

L'Inno a Zeus conteneva una cosmologia cantata dalle muse (o da Apollo) alle nozze di Cadmo e Armonia in Tebe; secondo una notizia indiretta Zeus, dopo avere sposato Temi e ordinato il mondo degli dèi, domandò loro se mancasse ancora qualcosa ed essi lo pregarono di creare

per lui alcune divi nità, *per celebrare con parole e musica quelle grandi opere e l'intero suo ordinamento* (κατακοσμήσαι λογόις καί μουσική), che è come dire: per rivelare l'essere nella sua forma (vedi W. Otto, *Der Mythos und das Wort,* 1955; trad, it. *Il mito,* Genova 1993, p. 44).

Secondo la teogonia orfica detta delle *Rapsodie* Kronos (solo tardivamente assimilato per assonanza fonetica, nonostante la diversità delle radici, a *Chronos,* il Tempo) produce l'*Aither,* l'Uovo primordiale, da cui nasce il primo Dio, Eros, chiamato anche *Phanés,* che è il principio della generazione, vedi W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek religion,* London 1935, seconda edizione 1952, pp. 77 e sgg., 137-42. Vedi anche *La sapienza greca,* a cura di Giorgio Colli, Milano 1977, p. 119, 4 [a 1] e p. 389, dove si espone anche la questione aperta del frammento 4 [a 4] se sia da leggere come Orfeo «mandato da Apollo» o «figlio di Apollo» cui si accenna qui a p. 82.

La fonte sull'iniziazione di Pitagora a Creta è Porfirio, *Vita Pythagorae,* xvii; sulle iniziazioni nella grotta del monte Ida con la «pietra del fulmine», *keraûnia lithos,* vedi E.K. Platakis, *Tó Idaion àntron,* Hiraklion 1965, p. 48, nota 44.

La pietra del fulmine di Perugia, d'eccezione per la forma che riconduce all' *Omphalos* è riprodotta in R. A. Staccioli, *Storia e civiltà degli etruschi,* Roma 1985, p. 282. Sul simbolismo di origine iperborea delle pietre del fulmine vedi R. Guénon, *Il simbolismo della scienza sacra,* cit., pp. 155-59.

Sull'equivalenza nei rituali orfici e pitagorici del valore simbolico di «cuore», «testa» e «uovo» come *arche* (principio del vivente), vedi Detienne 1983, cit., pp. 144-48.

Per la conoscenza che Brancusi aveva delle teorie di Pitagora e per una disamina delle permanenze nella sua opera vedi Ina Busch, *Pythagoras, Platon und Poincaré. Treue Weggefährten auf Brancusis Weg zur reinen Abstraction,* comunicazione all'Unesco-Symposium,

Academia Romana, Bucarest 18-19 Maggio 2001, di prossima pubblicazione negli atti.

[p. 87]

Per il simbolismo del volo in Brancusi e i riferimenti al *Fedro* rimando a quanto già scritto in *Studi su Brancusi,* cit., pp. 16, 17 e 20.

Sulla *Maiastra* e la mitologia rumena si vedano la scheda e la bibliografia di Brezianu, *Brancusi en Roumanie,* cit., pp. 222-23, dove, raccolti da fiabe e leggende, sono elencati gli attributi dell'Uccello sacro: «Un uccello bello "come non se ne vedono uguali in questo mondo", "bello come il sole", che emana un'indicibile femminilità, dalle piume variopinte, "di mille e mille colori" e che porta "nelle ali fili d'argento", splendente "come uno specchio al sole", "luminoso dappertutto". Questo essere incandescente "che non conosce il sonno e vuol divenire umano" cantava divinamente, superando "tutte le musiche terrene", e aveva il dono di guarire i ciechi, scoprire il passato e predire l'avvenire. In altri racconti sembra che le Maiastre potessero "comandare ai venti", che girassero come aquile "in cerchi sopra i campi, sui villaggi e sulle città e che scivolassero a volte nei giardini imperiali dove si nutrivano di mele d'oro e potessero alzarsi fino alla gola del vento o quando scendevano bruscamente giungere fino a urtare l'ansa della terra"» (p. 222).

«In un vento da nessuno suscitato / ieratico l'Orione ti benedisse, / stillando in lacrime sopra di te / la propria geometria sublime e sacra. / Hai vissuto un tempo su fondali marini / e il fuoco solare hai aggirato da vicino. / In boschi sospesi hai gridato / a lungo al di sopra delle prime acque. / Sei un uccello? O una campana per il mondo portata? / Creatura ti direi, coppa priva di anse / Cantico d'oro che ruota / al di sopra del nostro sgomento di enigmi defunti. / Permanendo nelle tenebre come nei racconti / con flauto illusorio di vento / canti a coloro che il proprio sonno bevono / dai neri papaveri sotterranei. / Fosforo raschiato

da antiche reliquie / ci appare la luce dei tuoi occhi verdi / ascoltando rivelazioni senza parole / sotto l’erba del cielo smarrisci il tuo volo. / Dall’etere dei tuoi meriggi arcuati / indovini nelle profondità tutti i misteri. / Innàlzati all’infinito, / ma non svelarci mai ciò che vedi» [traduzione di Roberto Merlo]. *Păsarea sfântă* (L’Uccello sacro) di Lucian Blaga, dedicato alla *Maiastra* di Brancusi, esce sulla rivista «Gândirea» di Bucarest nel febbraio 1926. L’anno prima «Contimpura- · nul», in un numero interamente dedicato a Brancusi pubblicava *L'Uccello meraviglioso* di Ion Vinea. Nel ’14 era uscito in «Searea» (3 maggio) un poema in prosa di Tudor Arghezi sulla *Musa addormentata.* La lirica di Arp *La Colonne sans fin* («Cahiers d’Art», Paris 1955, p. 174) è del ’29.

[p. 88]

Nel 1922 John Quinn acquista una «tête de femme abstraite» in marmo che è presentata nel ’26 alla Brummer Gallery di New York come *L’inizio del Mondo* e l’anno dopo sul n. 79-84 di «De Stijl» come *Plastiques pour aveugles (Sculpture for the Blind* nel catalogo Brummer del ’33); nel 1926 al Salon des Indépendants di Parigi compare al n. 450 una *Muse endormie (sculpture pour aveugles)* in alabastro. Da uno sguardo attraverso i titoli vediamo dunque nella *Musa* l’origine de *L’inizio del Mondo,* che è poi la *Scultura per i ciechi.*

L’equivalenza, nella preistoria cretese del nucleo mitico di Dioniso-Zagreus (d’origine ionica) e Orione si fonda sull’identica nascita in una grotta, la notte prima di Capodanno, da un’otre di pelle di toro, dalla quale usciva una bevanda al miele, mentre dall’antro si diffondeva la luce, e sull’identica essenza di cacciatori, e divinità della vita indistruttibile, la *zoé* greca (contenuta in grado ridotto nell’etimo di Zagreus, da *zàgre* che era la fossa per la cattura degli animali vivi); vedi K. Kerényi, *Dioniso,* cit., pp. 59-61 e 94-101.

A proposito delle sculture a «T» trovate sull’altare solare di Zalmoxis a Sarmizegetuza (vedi nota a p. 92) è da rilevare che secondo la sapienza greca neppure Dioniso poteva avere un’origine antropomorfica (γένεσιν μέν τούτου άνθρωπόμορφον μηδέ γεγονέναι τό παράπαν, Diodoro Siculo, III, 62.2) e che la prima raffigurazione del Dioniso cretese è il sigillo minoico di Oxford (Ashmolean Museum) con il Dio in forma di croce, ripresa poi in quei pali o alberi ai quali venivano appese le maschere e le vesti del Dio in età storica, ampiamente documentati sulle raffigurazioni vascolari e plastiche dei riti dionisiaci.

Aggiungiamo che Zagreus (il Dio che stava «sopra a tutti gli dèi», frammento dell’ *Alcmeonide,* vi sec., in G. Kinkel, *Ep. Gr. Fragmenta,* Lipzig 1877, fr. 3) figlio e sposo della Grande Madre Rea, è il fanciullo divino provvisto di corna (Nonno, *Dionysiaca,* vi, 120-165) *keraunós,* con un ritorno ben chiaro al *Karn,* la Montagna del Polo.

E per l’esatta coerenza che il mito conserva in qualunque tempo si manifesti osserviamo ancora che come Zagreus è il *fanciullo* smembrato, così *L’inizio del Mondo* (1920) proviene dal *Neonato* (1920) il quale a sua volta deriva dal *Primo grido* (1914), la testa tagliata dalla figura intera di bambino intitolata il *Primo passo* (1913) e distrutta dopo la presentazione alla Photo Secession Gallery di New York nel 1914.

Sui templi e l’altare solare di Sarmizegetuza vedi C.D. Daicoviciu, *Il l'empio calendario dacico di Sarmizegetuza,* «Dacia», NS, iv, Bucarest 1960, pp. 231-54; M. Eliade, *De Zalmoxis,* cit., pp. 61, 66; H. Siegert, I *Traci,* cit.. pp. 241-55; AA.VV., *Sarmizegetuza Regia capitala daciei preromane,* «Acta musiei devensis», Deva 1996, con documentazione sui tempi degli scavi.

Tra le pagine più ricche sul mondo religioso geto-dacico è la *Getica* dello storico romano Jiordanes, che nel vi secolo utilizzava fonti più antiche e in primo luogo Cassiodoro (a sua volta fondato su Dione Crisostomo e altri au tori) dove

si legge che i Geti conoscevano la filosofia, la logica e la fisica, e vivevano in modo conforme alle leggi della natura, che avevano la conoscenza teorica dei «dodici segni» (zodiacali) e conoscevano «il corso dei pianeti che li attraversavano e tutta l’astronomia»; e come la luna aumenta e diminuisce e di quanto il globo ardente del sole supera in misura il nostro pianeta terrestre. Conoscevano i nomi dei 346 astri e anche secondo quale ritmo s’avvicinano e s’allontanano dal polo celeste. Scrutavano la posizione degli astri nel cielo e investigavano le proprietà di erbe e radici, seguivano le eclissi di sole e osservavano come i corpi celesti si alzano verso l’est e il loro ritorno indietro per la rotazione dei cieli *(Getica,* xi, 69-71).

NOTA BIOGRAFICA

Constantin Brancusi, 1925. (Fotografia di Man Ray)

1876

Il 19 febbraio nel villaggio di Hobița, frazione di Peștișani, ai piedi dei Carpazi, in Romania, nasce Constantin, secondo dei quattro figli di Nicolae Brâncuși e Maria Deaconescu, sposa in seconde nozze. Il padre è amministratore delle terre del monastero di Tismana, ha 45 anni e tre figli maschi di primo letto; la madre, filatrice di lana, ha 24 anni. Alla nascita del suo secondogenito si attendeva con ansia una femmina.

1880

Tornando da una festa della vendemmia, Nicolae Brâncuși trova il figlio addormentato ubriaco nel granaio sotto un alambicco dove si distillava l’acquavite di prugna. Il giorno dopo, incontrandolo nel frutteto, gli blocca la testa tra le ginocchia e lo frusta con dei rami sottili. Molti anni più tardi Brancusi avrebbe detto: «A questo episodio devo la prima rivelazione della mia vita: l’orizzonte e il sole erano capovolti, e in un lampo intuii un diverso aspetto dell’universo».

1883

A sette anni, prima fuga da casa causata dai difficili rapporti con il padre e i tre fratelli nati dal primo matrimonio. Lo trova la madre a Tîrgu Jiu e lo riconduce a casa. Primo anno di scuola elementare a Peștișani.

1884

Interrompe gli studi. Lavora da un mercante di botti. Essendo piccolo e agile ha il compito di entrare nelle botti per ripulirne la cavità interna.

1885

Muore il padre. Constantin riprende gli studi a Brădiceni.

1886

Non passa la quarta elementare. Conduce vita da pastore. Sulle rive della Bistrița raccoglie pietre lisce e rotonde e se ne riempie le tasche. Nei giorni delle festività religiose, sin dalla prima infanzia, sale con i familiari al monastero di Tismana.

1887

Seconda fuga da casa. Torna a Tìrgu Jiu dove lavora come apprendista dal tintore Ion Mosculescu: impara l’uso dei colori vegetali e le tecniche di tintura della lana per i tappeti. Viene riportato a Hobija.

1888

Terza fuga alla volta di Slatina (in Oltenia) dove fa il commesso in un negozio.

1889-1893

Resta nove anni a Craiova, capitale dell’Oltenia. Lavora nel bistrot dei fratelli Spirtaru, sulla piazza della stazione, fino a diciotto ore al giorno; poi nella mescita e drogheria di Ioan Zamfiréscu.

1894

Con le assicelle d’abete di alcune cassette di frutta fabbrica un violino di straordinaria sonorità che gli tzigani nel locale di Zamfirescu fanno a gara per suonare.

In settembre s’iscrive alla Scuola d’Arti e Mestieri dove impara anche a intagliare il legno. Ha il massimo dei voti in disegno industriale, 9 in matematica, istruzione teorica e condotta, 8 in lavori pratici.

1895

Vince una borsa di studio e diviene allievo interno della Scuola d’Arti e Mestieri. È ammesso alla sezione di scultura in legno.

1896

Non avendo che scarsissimi mezzi di sussistenza passa le vacanze di Natale presso la Scuola, con sei altri compagni disagiati.

1897

Viaggio a Vienna nelle vacanze estive. Ritorno a Craiova dove modella il ritratto di Gheorghe Chitu, fondatore della Scuola d’Arti e Mestieri.

1898

Ottiene il diploma con menzione di lode nella sezione di scultura.

S’iscrive alla Scuola Nazionale di Belle Arti di Bucarest dove studia scultura con lon Georgescu. Vende al fratello Grigore Bràncu§i la sua parte d’eredità.

In ottobre, a Craiova, espone il *Busto di Gheorghe Chitu* alla Mostra regionale. Ha una menzione di lode per la copia dall’antico del *Vitellio.* Affitta una camera in via Izvor 18, dove alloggiano il futuro romanziere Petre Neagoe, il pittore Daniel Poiana, lo studente in medicina Gheorghian-Popescu e Ion Croitoru che lo introduce in una corale. Studia le armonie del canto gregoriano e bizantino. Canta con voce da tenore. Conduce una vita di privazioni, la sera lava i piatti in una birreria.

1899

Domanda al Consiglio d’amministrazione della chiesa Madona Dudu a Craiova di raddoppiargli una borsa di studio già concessa; la domanda è accolta.

1900

Riceve numerosi premi per i suoi lavori: una copia della testa del *Laocoonte,* una dell' *Antinoo,* uno studio d’anatomia, una «testa d’espressione» e copie dal vero. Primi documenti fotografici delle sue opere.

1901

A Bucarest studia nel gabinetto anatomico della facoltà di medicina. Riceve una medaglia di bronzo per una «Anatomia» *(Lo Scorticalo)* modellata sulla base dell’*Ermes* dei Musei Capitolini a Roma. Ottiene una menzione d’onore in estetica, storia dell’arte e prospettiva.

1902

Canta nella corale «Carmen» diretta da D.G. Kiriac. Compie il servizio militare (15 giugno-15 gennaio 1903). Ottiene il diploma della Scuola Nazionale di Belle Arti, che continua a frequentare non avendo altro luogo dove lavorare. Chiede alla chiesa Madona Dudu una borsa di studio «di perfezionamento e specializzazione in Italia», ma non l’ottiene.

A Craiova modella il ritratto dell’amico fon Georgescu-Gorjan, padre dell’ingegnere che nel ’37 lo avrebbe affiancato nell’esecuzione della *Colonna senza fine.*

Si reca a Tîrgu Jiu e lavora come falegname nei villaggi dei dintorni.

1903

A Bucarest compie per l’ospedale militare due busti in gesso del generale Carol Davila, illustre medico. Uno dei quali, modificato senza autorizzazione, sarà fuso in bronzo

e collocato nell’ospedale militare di Bucarest nel 1912. *Lo Scorticato* è acquistato dal ministero dei Culti e dell’istruzione pubblica; se ne fanno quattro gessi per l’insegnamento dell’anatomia alle scuole di medicina di Bucarest, Craiova, Iiași, Cluj.

1904

A ventotto anni lascia la Romania diretto a Parigi. Parte in maggio. Attraversa a piedi l’Ungheria e l’Austria con brevi soste a Budapest e Vienna, e un più lungo soggiorno a Monaco dove frequenta gli atelier dell’Accademia Reale di Belle Arti. Si mantiene lavorando come infermiere. Prosegue il viaggio verso Rorschach e Zurigo; varca a piedi il San Bernardo. Cade ammalato per il freddo ed è soccorso dalle monache di un ospedale. Intaglia per loro un crocefisso. Attraversa l’Alsazia fino a Langres dove trova il denaro per

Brancusi (in prima fila, al centro) alla Scuola di belle arti di Bucarest, 1900-1902.

Brancusi (in prima fila, terzo da destra) nell’atelier di Antonin Mercié, 1906.

Brancusi fotografato da Man Ray.

il treno che l'amico Daniel Poiana gli aveva mandato da Parigi. Arriva a Parigi il 14 luglio in piena festa nazionale. Alloggia dai Poiana (al 9 di Cité Condorcet, ottavo piano). Lavora come cameriere nel ristorante Chartier e come lavapiatti in una taverna. In ottobre vede al Salon d'Automne la retrospettiva di Medardo Rosso.

Fino al 1906 è sacrestano nella chiesa ortodossa rumena in rue Jean-de-Beauvais 9 bis.

1905

In marzo affìtta una camera all'ultimo piano al 10 di place de la Bourse, e in ottobre trasloca in una stanza, sempre di sottotetto, al 16 di place Dauphine. Sono suoi vicini di casa il pittore rumeno Theodor Pallady, amico di Matisse, e Otilia Cosmutà.

Ottiene una borsa di studio di 600 lei dal ministero dei Culti e dell'istruzione Pubblica di Bucarest, rinnovata poi fino al 1908. È membro del Cercle des étudiants roumains. Si lega d'amicizia con Julio Gonzales.

È ammesso alla École Nationale des Beaux-Arts e frequenta il corso di scultura di Antonio Mercié.

1906

Ottiene in gennaio il diploma della École Nationale des Beaux-Arts. Lo aiuta finanziariamente l'amico e compatriota Victor N. Popp, che diverrà uno dei maggiori collezionisti delle sue opere in Romania.

È presente per la prima volta al Salon d'Automne (Grand Palais des Champs Elysées), la cui giuria è formata da Bourdelle, Rosso, Maillol e Despieau, il presidente è Rodin: sono ammessi tre suoi lavori in gesso: *Ritratto di M.S. Lupescu, Bambino* e *Orgoglio.* Trasporta le opere lungo i boulevard su una carriola.

1907

Per interessamento di Otilia Cozmuta, segretaria di Anatole France, di Maria Bengescu e forse anche della stessa regina Elisabetta di Romania, è ricevuto da Rodin, a Meudon. Resterà come praticante nel suo studio dal 24 marzo al 27 aprile. Dirà più avanti di avere lasciato Rodin perché «non cresce niente sotto i grandi alberi». A Meudon conosce il pittore e fotografo Edward Steichen.

A Bucarest vengono esposti per la prima volta due suoi gessi al salone annuale Tinerimea Artistica. Uno viene acquistato dalla Pinacoteca Nazionale.

Esegue con la tecnica dell'intaglio diretto la *Testa di giovane donna,* una prima versione del *Bacio* e *La Saggezza della Terra,* scolpita da un pezzo di marmo recuperato nelle catacombe di Parigi.

Riceve l'incarico del monumento funebre per Petre Stànescu a Buzàu (Romania): esegue secondo gli accordi un busto e una figura allegorica, giungendo dopo numerose prove all'immagine della *Preghiera.* Per realizzarla si trasferisce in una stanza più grande al 54 di rue de Montparnasse. Vicino a lui abita Steichen.

Espone quattro gessi al Salon de la Societé Nationale des Beaux-Arts. Grande retrospettiva di Cézanne al Salon d'Automne.

Affitta per qualche tempo un altro locale al 23 di rue d'Odessa.

1908

In gennaio riceve una borsa di studio di 1200 lei dalla Casa Scolaelor di Bucarest dove forse ritorna in marzo per l'esposizione annuale.

A Parigi in aprile espone un busto in bronzo al Salon de la Societé Nationale des Beaux-Arts. Il critico Charles Maurice scrive che Brancusi è «uno degli artisti più dotati della sua generazione».

Si ammala di tifo. Scolpisce in pietra la *Testa di giovane donna* chiamata, dopo il 1914, *Danaide.*

Si lega d’amicizia con il Doganiere Henri Rousseau, Fernand Léger, Henri Matisse e Amedeo Modigliani. In novembre partecipa a un banchetto a casa di Picasso in onore del Doganiere Rousseau.

1909

Viaggio a Livorno con Modigliani in marzo.

In maggio, viaggio a Bucarest. Lavora in un atelier in via Brezioanu che il collezionista Alexandru Bogdan-Pitesti mette a disposizione di giovani pittori e scultori che sostiene anche finanziariamente. Il ministro per l’istruzione acquista il ritratto in gesso di Nicolae C. Dàràscu; il collezionista Anastase Simu compra la versione in marmo del *Sonno* e Bogdan-Pitesti un *Busto di bambino.*

In ottobre partecipa al Salon d’Automne. Visite documentate al Louvre, al museo di Cluny, al museo Guimet, e a Notre-Dame di Parigi e di Chartres.

Intaglia le prime *Colonne* in legno, e il *Torso di fanciulla* in marmo. Compie la prima *Musa addormentata* in marmo bianco.

Stringe amicizia con Archipenko e Max Jacob.

1910

È presente la prima volta con *La Preghiera, frammento di un sepolcro* al Salon des Indépendants, dove esporrà regolarmente fino al 1913, e poi nel 1920.

Alla sessione primaverile della Tinerimea Artistica di Bucarest viene esposta *La Saggezza della Terra* e a quella autunnale *Il Bacio* in pietra che intitola *Frammento d’un capitello.*

Scolpisce in marmo la prima *Maiastra.*

Incontra Margit Pogany, giovane pittrice ungherese. Partecipa alle serate del martedì al caffè Closerie de Lilas, dove intorno a Paul Fort si ritrova quasi al completo l’avanguardia letteraria da Apollinaire a Maeterlinck e Ungaretti, con Modigliani, Severini, Marinetti, Villon,

Léger, Picasso, Derain, Max Jacob, Gonzales, Delaunay, e molti altri. Riceve in studio la visita di Wilhelm Lehmbruck.

Il 2 settembre muore il Doganiere Rousseau, uno degli amici più cari.

In dicembre riceve la commissione per il sepolcro di Tatiana Rechevsky, giovane donna russa morta suicida per amore. Torna sul motivo del *Bacio* e progetta una stele che sarà collocata l’anno dopo nel cimitero di Montparnasse.

1911

Compie il *Prometeo* avendo come modello Corneliu, figlio di Otilia Cosmutà. Il giovane, che aveva allora diciassette anni, posa con un braccio alzato e teso in avanti, l’altro indietro e la testa diritta. Modellando l’argilla Brancusi gli racconta fiabe e nelle pause suona un flauto fatto da lui, e a volte la chitarra.

Edward Steichen acquista una versione in bronzo polito della *Maiastra.*

Giorgio de Chirico lo ricorda, un po’ appartato, ai famosi sabati da Apollinaire.

1912

Espone al Salon des Indépendants insieme a Mondrian, Archipenko, Duchamp, Zadkine e Lehmbruck: è la prima rassegna del Cubismo rivolta al grande pubblico. Apollinaire dice di lui che «è uno scultore sottile e molto personale, autore di opere estremamente colte».

Riceve il primo premio al Salonul oficial di Bucarest.

Dopo lunghe sedute di posa compie in marmo bianco la prima versione di *Mademoiselle Pogany.*

Conosce Jacob Epstein, Otto Freundlich e Amadeu de Souza-Cardoso.

Dal 5 al 24 febbraio è aperta alla Galleria Barnheim-Jeune l’esposizione dei «Pittori futuristi italiani». Severini accompagna Boccioni nel suo studio.

In maggio affitta un altro locale al 47 di rue de Montparnasse.

In autunno visita con Fernand Léger e Marcel Duchamp 1'«Esposizione della locomozione aerea» al Grand Palais, dove Duchamp gli avrebbe detto: «È finita la pittura. Chi potrà far meglio di quest'elica? Di', credi tu di poterlo fare?».

In novembre seleziona con l'artista Arthur B. Davies e Walter Pach, artista, critico e storico, le opere per l'Armory Show di New York.

Steichen conduce nell'atelier di Brancusi Agnes Meyer, influente giornalista del «Morning Sun», attiva sostenitrice dell'arte contemporanea e mecenate, con il marito Eugen, banchiere e direttore di una catena di giornali, della Photo Secession Gallery.

1913

In febbraio è presente con cinque opere alla storica Armory Show di New York. Nella sede del 69° Reggimento di Fanteria sono esposte 1600 opere dei protagonisti dell'arte europea tra Ottocento e Novecento, tra i quali Ingres, Delacroix, Courbet, Cézanne, Gauguin, Manet, Degas, Toulouse-Lau-trec, Pascin, Dufy, Kandinsky, Rodin, Bourdelle, Maillol, Matisse, Lehmbruck, Zorach, Archipenko, Duchamp-Villon. Le opere di Brancusi, Duchamp e Picabia fanno scandalo e sono ridicolizzate sulla stampa. È l'inizio della loro fortuna negli Stati Uniti. La mostra si trasferisce in seguito a Chicago (marzo) e a Boston (aprile).

La *Maiastra* esposta al Salon des Indépendants è acquistata dall'amico Steichen e collocata su un'alta colonna nel suo giardino a Voulangis.

In marzo, a Bucarest, espone alla Tinerimea Artistica per la prima e ultima volta una *Maiastra* dipinta in blu elettrico (nel 1911 era stata rappresentata a Parigi la prima *dell' Uccello blu* di Maeterlinck).

Riceve la commissione di un monumento alla memoria di Spiru Haret.

In giugno, a Monaco, rappresenta la Romania all'XI Esposizione internazionale del Glasspalast.

In luglio si reca a Londra, dove espone al London Salon of the Allied Artists Association, e conosce Henry Gaudier-Brzeska.

In ottobre espone con Picasso e Delaunay alle Dorè Galeries.

Scolpisce in legno il *Primo passo* che distruggerà dopo l'esposizione alla Photo Secession Gallery di New York (1914), tenendo solo la testa col titolo di *Primo grido.*

1914

In febbraio, a Praga, espone alla mostra organizzata dallo scrittore Alexandre Mercereau al Parco Kinski, nel gruppo Cercle d'art plastique Manés con Mondrian, Duchamp-Villon, Archipenko e alcuni artisti cecoslovacchi.

In marzo, a New York, prima esposizione personale alla Photo Secession Gallery, al 291 della Quinta strada, organizzata da Alfred Stieglitz e Edward Steichen, che cura l'allestimento. Presenta otto sculture in marmo, legno e bronzo. Arthur B. Davies, i coniugi Meyer e l'avvocato d'origine irlandese John Quinn acquistano alcune opere.

Sempre in marzo, è presente con sei sculture all'annuale Tinerimea Artistica.

In aprile viaggio in Romania. Sosta a Budapest per incontrare Margit Pogany e Otilia Cosmuță-Boloni. A Buzău, in maggio, taglia in pietra di Măgura le basi del *Busto di Petre Stanescu* e della *Preghiera.* Breve soggiorno a Craiova e Hobița. Il ministro degli Interni rifiuta il progetto della *Fontana di Narciso* per il monumento a Spiru Haret. Proteste del poeta Arghezi.

In luglio è a Parigi, ove affitta un atelier in avenue de Chatillon 36.

Esegue le prime fotografie delle sue opere. Scolpisce in legno il *Ritratto di Madame L.R.,* Léone Ricu, critica d'arte, organizzatrice della mostra di Praga, habitué della Closerie e dello studio di Brancusi, dove aveva introdotto Giovanni Papini e Paul Fort; il ritratto sarebbe poi andato a Léger in uno scambio di opere con Brancusi.

1915

Scolpisce il primo marmo del *Neonato.* Lavora in legno: compie *II Figliol prodigo,* le *Cariatidi* e alcune basi.

In dicembre esposizione-vendita alla Galleria Bernheim-Jeune con Picasso, Matisse, Bourdelle e altri, a favore delle famiglie degli artisti polacchi morti in guerra.

Duchamp si stabilisce a New York, diventa amico degli Arensberg e la loro casa, al 33 della 67ª strada, diventa il quartier generale del movimento dadaista.

1916

Il 1° gennaio Brancusi trasferisce parte dello studio all'8 di impasse Ronsin dove andrà ad abitare in ottobre. È un locale alto, luminoso, con una stanza al primo piano, dove sarà collocato il letto. L'illuminazione è inizialmente a gas. Brancusi costruisce da sé mobili, sgabelli, divani, mensole, in legno o in lamiera di ferro; anche la stufa, il camino in mattoni e la maggior parte degli oggetti d'uso. Il tavolo da lavoro e da pranzo è un tamburo di gesso che diverrà in seguito modello per la *Tavola del Silenzio.*

Intaglia *La Strega* da un tronco d'acero biforcuto. In marzo è dichiarato inabile al servizio militare.

Compie la prima *Colonna del Bacio* di forma simile ai pilastri della *Porta* di Tîrgu Jiu.

Brancusi con le sorelle Lizica e Irina Codreanu e un'amica a Parigi, 1924.

Marcel Duchamp, Brancusi e Tristan Tzara a Parigi, 1921.

Brancusi, Irina Codreanu e Fernand Léger a Parigi, 1926.

Brancusi, Henri-Pierre Roché, Erik Satie, Jeanne R. Foster sui campi da golf a Chantilly, 1923.

In marzo vengono esposte sue opere al Salon of Allied Artists Association di Londra.

In ottobre, a New York, seconda esposizione personale di sei opere alla Modern Gallery, fondata in quello stesso anno da Agnes Meyer con gli artisti Paul Haviland, Francis Picabia e Marius de Zayas.

Walter Arensberg acquista una scultura, altra vendita a John Quinn che era stato il più influente sostenitore dell’Armory Show e sarebbe diventato il maggiore dei collezionisti americani di Brancusi (con la più vasta raccolta al mondo d’arte contemporanea europea e statunitense).

La principessa Marie Murat Bonaparte gli chiede un ritratto: Brancusi compie una serie di disegni preparatori dell’opera che poi chiamerà *Principessa X.*

Le truppe tedesche occupano Tìrgu Jiu dopo una dura resistenza della popolazione rimasta, per la maggior parte donne e vecchi.

1917

Partecipa alla prima esposizione della Society of Indipendents Artists (Grand Central Palace), a New York.

Henri-Pierre Roché, critico e letterato (autore di *Jules et Jim),* incontra John Quinn e si associa a Duchamp per favorire l’acquisto di altre opere di Brancusi.

Intaglia in legno *La Chimera* e *Adamo.*

Il pittore Huszar gli dedica un articolo sul numero 12 della rivista «De Stijl» e lo considera parte del movimento.

1918

Scolpisce una serie di *Colonne senza fine,* forse in memoria dei morti in guerra, usa vecchie travi di quercia recuperate dai cantieri di demolizione sul lungosenna.

Satie compone *La morte di Socrate,* dramma sinfonico. Brancusi intaglia il legno della *Tazza di Socrate.*

Il 9 novembre partecipa al funerale di Apollinaire, con Picasso, Léger, Derain, Severini e i pochi altri artisti rimasti a Parigi. Due giorni dopo è proclamato l'armistizio.

1919

Il 20 gennaio, a 64 anni, muore la madre, a Hobita. Trent'anni più tardi Brancusi dirà di avere «il cuore pesante sapendo che il mio corpo marcirà in terra straniera, lontano dalla persona che mi è stata più cara, mia madre».

Il 25 gennaio, a Parigi, muore l'amico Amedeo Modigliani.

Brancusi compie *L'Uccello d'oro,* in bronzo polito.

Duchamp gli presenta Katherine Dreier che acquista *La petite fille française.*

1920

Espone tre sculture al Salon des Indépendants. Scandalo alla vigilia del vernissage. Brancusi è invitato da Paul Signac, presidente dell'esposizione, e dal prefetto di polizia a togliere prima dell'apertura al pubblico il bronzo della *Principessa X,* considerato osceno e fallico. L'opera sarà poi ricollocata al suo posto nei giorni successivi per la protesta di artisti e intellettuali.

Invitato a partecipare alla seconda esposizione della Section d'Or, ritira la sua opera *(La Chimera)* prima dell'apertura.

Intaglia dal tronco di un albero del giardino di Steichen, a Voulangis, una *Colonna senza fine* di circa sette metri, che alza sul posto.

In marzo viaggio in Romania per una mostra con il gruppo Arta Română. Ion Vinea scrive la lirica *L'Uccello meraviglioso.*

A New York, in aprile, è presente con alcune opere all'esposizione inaugurale della Société Anonyme, il primo

museo americano d’arte contemporanea fondato da Katherine Dreier, Marcel Duchamp e Man Ray.

In maggio prende parte al Festival Dada con André Gide, Paul Valéry, J. Rivière, Léger, Metzinger. Firma il manifesto *Contre Cubisme, contre Dadaismi·.*

In novembre acquista e colloca in verticale nello studio la grande vite di un torchio, che collega al significato della *Colonna senza fine.*

E generalmente datato a quest’anno *L'inizio del Mondo,* intitolato poi *Scultura per i ciechi.*

1921

Vende per cinquemila franchi una *Danaide* a Jacques Doucet, grande sarto, bibliofilo e collezionista d’arte contemporanea (possedeva tra l’altro *Les Demoiselles d’Avignon* di Picasso e tre Duchamp).

In marzo riceve la prima visita di Ezra Pound, giunto a Parigi nel dicembre del 1920. Il 21 dello stesso mese Pound scrive a Quinn «Dopo quello che ho visto, penso che sia il migliore scultore di qui».

In aprile Duchamp pubblica fotografie delle sue opere su «Dada».

All’inizio di giugno Brancusi parte per un viaggio in Romania attraverso l'Italia (Milano, Roma, Napoli), la Grecia e la Turchia. Sbarca a Constanța il 3 giugno. Torna a Hobița e propone di erigere nel vicino paese di Peștișani una fontana ai caduti, con il solo onere, per gli abitanti, delle spese per i materiali. Il 18 giugno lascia la Romania e torna a Parigi con soste a Praga, Bruxelles e Berlino, dove visita la galleria Der Sturm del poeta Herwarth Walden.

In luglio primo incontro, seguito da numerose altre visite, con John Quinn, che è a Parigi anche per incontrare Pound e Joyce. In settembre esce a New York un numero speciale della «Little Review», finanziata da Quinn, con 24 riproduzioni delle sue opere (24x18 cm) e un lungo saggio di Pound.

Man Ray si reca nel suo studio per conoscerlo e con il desiderio di fargli un ritratto fotografico.

Riceve in dono dai Mills, amici americani, un cane femmina di razza samoiedo che chiama Polaire, e che gli sarà carissima.

Ira dicembre e gennaio viaggio in Corsica con Raymond Radiguet, brevi scali a Marsiglia e Nizza.

1922

A Parigi, in febbraio, partecipa al *Congrès de Paris* alla Closerie des Lilas. Firma un manifesto in favore di Tzara contro Breton insieme a Arp, Zadkine, Kisling, Theo Van Doesburg, Satie, Survage, Cocteau, Radiguet, Eluard, Man Ray; accanto alla firma scrive: «in arte non ci sono stranieri».

Lavora molto sulle basi in legno delle sculture.

A New York, in marzo, espone alla Sculptors Gallery, di fatto l'atelier di Mary Rumsey. La mostra «Contemporary French Art» è una risposta dei collezionisti più avanzati al conservatorismo dell'esposizione postimpressionista tenuta l'anno prima al Metropolitan Museum. Quinn, eccezionalmente, presta opere di Matisse, Picasso, Seurat, Duchamp-Villon, 17 sculture e un disegno di Brancusi. Altre quattro opere sono prestate da Davies, de Zayas e dagli Arensberg. Tutte sono esposte allineate contro il muro, su basi inadatte, davanti a dipinti a olio e alternate ad altre sculture. Brancusi vede le foto a Parigi e ne resta molto contrariato. La mostra ha un successo tale da dover rimanere aperta anche di pomeriggio.

In luglio conosce il compositore rumeno Marcel Mihalovici che diverrà suo amico. Recital di danza in impasse Ronsin di Lizica Codreanu con musiche di Satie *(Gymnopédies)* e costumi di Brancusi.

In settembre e ottobre lungo viaggio in Romania con l'amica americana Eileen Lane, che presenta come sua figlia. Sosta a Sinaia, Craiova, Tîrgu Jiu, Peștișani, Hobița,

Bucarest. Visita numerose cave per scegliere la pietra per il monumento di Peștișani e si decide infine per la pietra di Albești. Scrive a Quinn «sono in questo momento come una gallina che cova le uova. Ogni disturbo per lei è disastroso». Nel viaggio di ritorno passa da Roma e da Marsiglia.

Al suo ritorno a Parigi intaglia in legno il *Socrate* e scolpisce in onice il primo *Torso di giovane donna.*

1923

Compie in onice il *Ritratto di Eileen Lane.*

In gennaio prepara il modello in gesso di un primo *Gallo,* alto quasi tre metri.

Scolpisce in marmo il primo *Uccello nello spazio.*

In settembre, secondo soggiorno di Quinn a Parigi che si reca sovente nell'atelier dell'artista accompagnato da Jeanne Foster.

In ottobre Brancusi è alla prima della *Creation du Monde* al Théâtre des Champs Elysées, con musica di Milhaud, costumi e scenografie di Léger.

Invita l'amico compositore Mihalovici a scrivere una monografia su di lui, ma l'idea non avrà seguito. La proposta è del tutto eccezionale essendo Brancusi sempre stato contrario a ogni tentativo di sistematizzazione del suo lavoro. Aveva frenato nel '21 anche un'iniziativa di Pound.

In dicembre, al cimitero Père-Lachaise partecipa ai funerali di Raymond Radiguet con Picasso e Cocteau.

1924

In gennaio riceve in impasse Ronsin lo scrittore americano Robert Mc Almon e il poeta William Carlos Williams.

In marzo disegna con Picasso la copertina del programma del *Bal banal* dove Lizica Codreanu interpreta il balletto di Marcel Mihalovici *Fille en fil de fer,* con

costumi e scenografie di Goncarova e coreografia di Larionov.

Due sue sculture sono esposte nel padiglione rumeno alla Biennale di Venezia. Sono due *Teste di bambino* di tradizione ottocentesca che datano ai primi anni d'attività (1906 e 1907).

In giugno, con Tzara, Morand e Mihalovici è alla prima del balletto di Diaghilev *Mercure,* con musiche di Satie e scenografie di Picasso.

Il 28 luglio a New York muore John Quinn all'età di cinquantaquattro anni. Lascia una collezione di 2500 opere (Seurat, Cézanne, Matisse, Picasso, Rousseau, Duchamp, Duchamp-Villon, ecc.). Di Brancusi restano nell'appartamento di Central Park 27 sculture.

In luglio partecipa al festival «Bal Olympique» dedicato ad Apollo, dove si potevano vedere «cerchi e spirali di luce [...] colonne scolpite». Sono presenti con lui i protagonisti della vita artistica parigina, Chagall, Derain, Delauny, Dufy, Diaghilev, Goncarova, Larionov, Picasso, Pascin, Lizica Codreanu, Tzara e molti altri.

In agosto, a Saint-Raphael, rischia di annegare e si salva attaccandosi a un legno che gli appare come l'immagine di un coccodrillo. Costruisce sulla spiaggia con tronchi e materiali trovati il *Tempio del Coccodrillo,* che poi smonta portando il legno a Parigi e collocandolo su un alto basamento di pietra bianca nel suo studio.

Kokoschka abbozza un ritratto a olio che a Brancusi non piace e che non sarà terminato.

Scolpisce in legno *La Fanciulla sofisticata,* ritratto della poetessa Nancy Cunard alla quale Tzara aveva dedicato il libro *Mouchoir de nouages.*

Prima esposizione a Bucarest del gruppo d'avanguardia Contimporanul. Brancusi vi partecipa con Arp, Klee, Seuphor, Milița Pătrașcu, lancu, Schwitters, Richter e altri. Mihalovici gli dedica l'opera 18, *Chants et danses.*

1925

In gennaio la rivista «Contimporanul» gli dedica un numero speciale dove lon Vinea pubblica *L'Uccello meraviglioso.*

In gennaio «This Quarter» pubblica 25 sue fotografie, le riproduzioni di altre opere e cinque disegni, alcuni aforismi raccolti da Irina Codreanu e il breve racconto *Histoire des brigants.*

In primavera incontra il fotografo Paul Outerbridge.

Espone tre sculture alla «Tri-Nationale», mostra anglo-franco-americana organizzata alla galleria Durand-Rouel da Marius de Zayas. L'esposizione (che comprende opere di Braque, Matisse, Picasso, Picabia, Khun, Epstein) è itinerante a Londra e l'anno dopo a New York.

In luglio muore Satie, l'amico più caro. Brancusi avrebbe voluto scolpire la lapide sepolcrale, ma i fondi raccolti dal visconte Etienne de Beaumont in un concerto organizzato per questo fine al Théâtre des Champs Elysées non sono sufficienti per pagare le spese della pietra.

In settembre viaggio a Londra.

In novembre vanno all'asta i beni di Satie. Molti libri e manoscritti restano a Brancusi che ne farà dono alla biblioteca di Jacques Doucet.

Incontra nel suo studio Fortunato Depero, Enrico Prampolini e il fotografo André Kertész.

Esce la traduzione in francese del *Poète tibétain Milarepa* di Jetsun-Kah-bum, che resterà tra i suoi libri d'elezione.

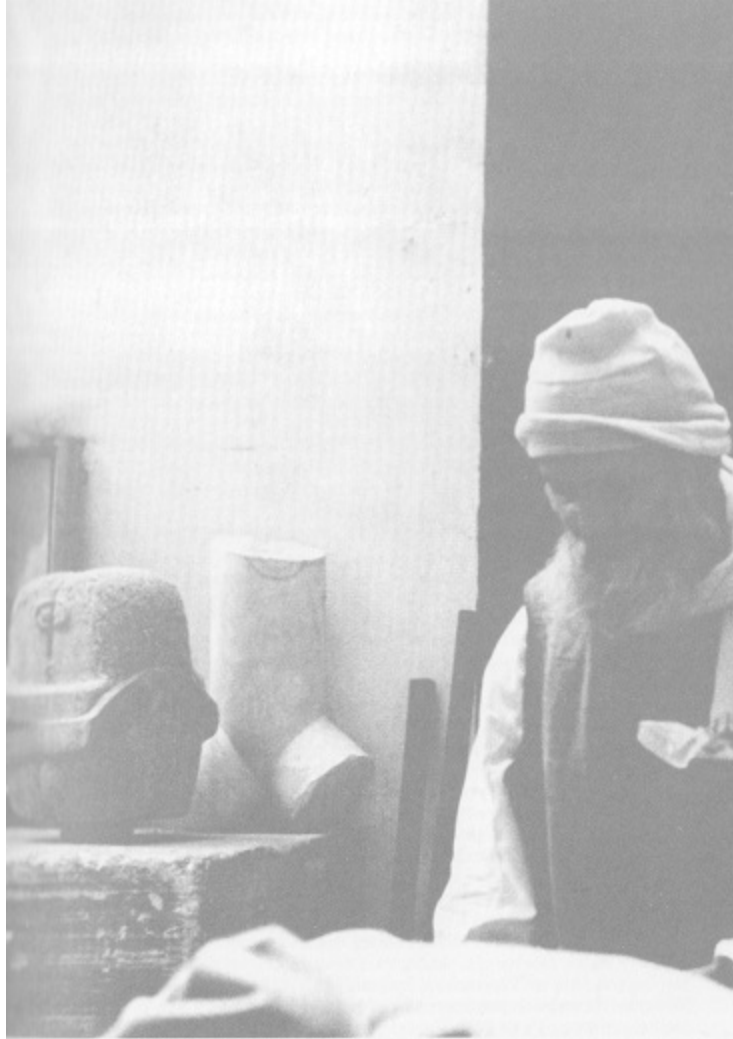
Muore Polaire, investita da un'auto.

1926

In gennaio le 27 sculture di Quinn vengono esposte alla «Memorial Exhibition of rappresentative Works» (Art Center, New York).

Primo viaggio di Brancusi negli Stati Uniti per due significativi eventi alle Wildenstein Galleries: il passaggio

da Londra a New York della «Tri-Natio-nal» (dove ha quattro sculture) e la sua terza personale newyorkese con otto nuove opere e numerosi disegni. Si imbarca a Le Havre sul France il 20 gen

L’ingresso dell’atelier di Brancusi, all’8 di impasse Ronsin. (Fotografia di Bernhard Moosbrugger)

Brancusi nel suo atelier. (Fotografia di Bernhard Moosbrugger)

naio e sbarca il 28. In sua assenza Duchamp si occupa dei suoi affari a Parigi («Ho ritirato la posta, non c'è nulla di importante. Ti ho pagato le tasse»).

È invitato d'onore alla movimentata serata del Penguin Club, società di artisti creata nel 1916 da Walt Kuhn, già segretario dell'Armory Show. Frequenta i Meyer e Beatrice Wood; Stieglitz gli presenta gli Arensberg che già avevano alcune sue sculture.

Il 22 marzo riparte per Parigi.

In febbraio, a Bucarest, Lucian Blaga pubblica sulla rivista «Gàndirea», *L'Uccello Sacro,* poesia lirica dedicata alla *Maiastra.*

In marzo espone al Salon des Indépendants un onice simile a *L'inizio del Mondo* con il titolo *Musa addormentata (scultura per i ciechi).*

Riceve un avviso di sfratto dallo studio di impasse Ronsin. Aiutato da Roché e da Duchamp cerca inutilmente un terreno per costruire un atelier.

In giugno assiste alla prima del *Pallet Mécanique* di George Antheil.

Il 27 maggio è a Napoli, dove s'imbarca per la Romania.

In agosto Joseph Brummer conferma a Duchamp l'esposizione personale di Brancusi a New York per l'autunno.

In settembre Brancusi si reca alla villa di Charles de Noaires a Hyères per il progetto, poi non realizzato, di un *Uccello nello spazio* alto tre metri e mezzo, in acciaio inossidabile.

In settembre, secondo viaggio a New York. Mary Rumsey mette a disposizione il suo atelier, lo stesso che aveva ospitato come Sculptor's Gallery, la mostra del '22. Brancusi lucida e restaura le sculture della successione Quinn, prima dell'esposizione da Brummer.

In ottobre soggiorno con Steichen dai Meyer a Mount Kisco e poi a Washington.

Il 14 ottobre Duchamp parte da Le Havre sul Paris con una ventina di opere; difficoltà con la dogana americana che, non riconoscendo all’ *Uccello nello spazio* in bronzo polito, già inviato da Steichen, lo statuto di opera d’arte, richiede la tassa del 40 per cento sul valore della materia prima. Si raggiunge l’accordo per un visto a termine, e un’eventuale tassazione solo sulle opere vendute.

Brancusi esprime il desiderio di innalzare una *Colonna senza fine* in Central Park.

A Parigi, in ottobre, il coreografo svedese Rolf de Maré acquista *Il Neonato* per 7000 franchi. Breton e Prévert manifestano ostilità nei confronti dell’opera di Brancusi.

In novembre quarta personale a New York e prima alla Brummer Gallery (17 novembre-15 dicembre) con 69 sculture, basi, disegni e un dipinto. Duchamp cura l’allestimento facendo tappezzare di tela grigia le pareti, interviene con tagli significativi sulla prefazione in catalogo di Paul Morand (che terrà a ripubblicare il testo intero nel 1931 su *Papiers d’identité)* e affida al pittore giapponese Yasuo Kuniyoshi le immagini della mostra, che ha grande risonanza grazie anche alla questione della dogana.

In novembre Duchamp e Katherine Dreier, fondatori della Société Anonyme, organizzano Un’Esposizione Internazionale d’Arte Moderna al Brooklyn Museum. Brancusi è presente all’inaugurazione. Espone *Leda,* collocata di fronte al *Grande Vetro* di Duchamp. Il 3 dicembre s’imbarca per Parigi.

1927

In gennaio la mostra della Brummer Gallery passa all’Arts Club di Chicago che acquista *L’Uccello d’oro.* Duchamp cura l’allestimento; Walter Pach tiene due conferenze.

In febbraio Duchamp torna in Europa sul Paris con 15 sculture di Brancusi della successione Quinn comprate in società con Roché e grazie a un prestito di Mary Rumsey.

Le paga 8500 dollari, meno della metà rispetto a quanto erano costate a Quinn, ma impegna nell'acquisto tutta la sua eredità (le venderà poi separatamente nel corso degli anni).

Isamu Noguchi inizia a lavorare nell'atelier di Brancusi.

L'Albright Art Gallery di Buffalo acquista la seconda versione di *Mademoiselle Pogany*.

L'8 giugno, nella chiesa protestante dell'Étoile, Marcel Duchamp sposa Lydie Sarazin-Levassor; la sera, cena da Brancusi con l'amica Marthe, Geramine e Francis Picabia.

In luglio cede il pavimento dell'atelier all'8 di impasse Ronsin. Brancusi si trasferisce al numero 11, affittato a nome di Duchamp.

In ottobre si apre a New York il processo di Brancusi contro gli Stati Uniti che hanno tassato di 240 dollari *L'Uccello nello spazio* della collezione Steichen non riconoscendogli lo statuto di opera d'arte.

Brancusi sega e smonta da solo in tre pezzi la *Colonna* in legno del giardino di Steichen, assiste all'operazione anche Man Ray. Le tre *Colonne* ricava te sono visibili in molte fotografie del suo studio.

In dicembre, con Mondrian, Rietveld, Huszar, Vantongerloo, Oud, Ball e Arp, ha un'ampia scheda con fotografie e aforismi sull'almanacco di «De Stijl», n. 79-84, dedicato al decennale del movimento.

1928

Il contratto d'affitto dell'atelier passa a suo nome.

A New York, in marzo, secondo atto del processo di Brancusi contro gli Stati Uniti. Due maestri dell'accademia, Robert I. Aikten e Thomas H. Jones, negano che *L'Uccello nello spazio* possa essere considerato un'opera d'arte.

A Mosca in maggio presenta quattro sculture e due disegni alla mostra «Arte francese contemporanea». Nella prefazione del catalogo Anatoli Lunatcharsky, Commissario del Popolo per l'educazione, lo definisce un «maestro

meraviglioso», ribadendo il giudizio in un successivo articolo sulla rivista «Projektor». In ottobre la mostra sarà a Leningrado.

In giugno espone *L'Uccello nello spazio* al Salon des Tuileries: Louis Vauxcelles lo paragona a «una lunga pipa ben lucidata». Vede l'esposizione Lucian Blaga.

In agosto, visita allo studio di Gabrielle Buffet Picabia e Arp, seguita da quelle dello scultore Arno Breker con Carola Giedion-Welcker, e dei collezionisti americani Sidney e Harriet Janis.

Ezra Pound gli presenta Joyce. Dopo un ruvido inizio nasce tra i due un rapporto d'intesa e d'amicizia.

Scolpisce la lapide funebre di Sanda Polizu-Micșunești, moglie dello scrittore Joseph Kessel (cimitero di Montparnasse).

Declina l'invito alla Biennale di Venezia.

A New York, in novembre, vince il processo contro gli Stati Uniti: *L'Uccello nello spazio* è riconosciuto come opera d'arte «per le proporzioni armoniose, le linee eleganti e la bellezza dell'esecuzione».

1929

In aprile, il ritratto di Joyce come spirale è scelto per il frontespizio di *Tales told of Shem and Schaum;* ma Joyce avrebbe preferito un ritratto più figurativo. Più tardi Brancusi rielaborò il disegno in un'opera, visibile in molte fotografie, di cartone circolare con un taglio lungo il raggio e una molla a spirale al centro.

In maggio Arp scrive la lirica *La Colonne sans fin.*

A Venezia, in agosto, muore Sergej Diaghilev. Brancusi realizza la sua maschera funebre.

A Zurigo, in ottobre, espone tre sculture alla «Abstrakte Kunst und Surrealistische Malerei und Plastik». La mostra passa poi a Monaco.

Costruisce nello studio una nuova camera oscura e acquista una macchina fotografica a 16 mm. Disegna il

ritratto del poeta B. Fundoianu per il frontespizio del libro *Privelişti*.

Data probabilmente a questo periodo una prima visita di Picasso a Brancusi.

Esce su «Cahiers d'Art», n. 8-9, un articolo di Roger Vitrac con 15 fotografie fatte da Brancusi e alcuni aforismi.

A Monaco viene presentato sul «Bauhausbuch» di Moholy-Naghy con un lungo testo accompagnato da sette fotografie.

1930

Incontra il compositore Darius Milhaud e i pittori Bissier e Mirò.

Victor Brauner lavora nel suo studio.

A L'Aia, in luglio, è presente con tre opere alla mostra itinerante «Tentoonsteling van Roemeensche Kunst». In agosto espone a Bruxelles (Galerie Giroux).

In agosto vacanze a Villefranche-sur-Mer con Duchamp e Mary Raynolds.

In settembre viaggio in Romania a Hobiţa e Peştişani, per rivedere la famiglia. In ottobre è a Bucarest dove vorrebbe alzare una *Colonna senza fine* di 50 metri, ma gli incontri con il sindaco resteranno senza esito. Da Bucarest era da poco partito Marinetti che operava con i gruppi d'avanguardia.

In ottobre, tornato a Parigi, assiste alla prima proiezione in forma privata dell'Ade *d'Or* di Bunuel al cinema del Panthéon.

1931

A Milano, in gennaio, Giacomo Prampolini propone a Giovanni Scheiwiller di pubblicare un volumetto su Brancusi. Scheiwiller è molto attratto dall'idea e pensa di chiedere il testo a Pound.

Sul numero di febbraio (ma uscito in marzo) del «Poligono», Giolli pubblica un articolo firmato da Eric

Blazian con 8 fotografie di opere di Brancusi, tra cui // *Neonato, La Musa addormentata, La Colonna senza fine* e *L'Uccello nello spazio.*

Con la mediazione di Roché, Yeshwant Rao Holkar Bahadur, maharaja d'Indore, acquista un *Uccello nello spazio* in bronzo e ne chiede due altri in marmo bianco e nero. Si comincia a parlare del progetto di un tempio in India dove custodirli.

Brancusi incontra la pianista inglese Vera Moore.

In settembre vacanze con Duchamp e Mary Reynolds a Villefranche-sur-Mer.

A novembre espone al Philadelphia Museum of Arts con il gruppo Living Artists.

In dicembre mostra all'Art Institute di Chicago.

1932

A Bucarest il poeta Dan Botta esprime sulle pagine di «Contimporanul» il desiderio di pubblicare uno studio monografico su Brancusi che, come sempre di fronte ai consuntivi critici, declinerà la proposta.

Riceve la visita di Barbara Hepworth, accompagnata da Ben Nicholson.

1933

Torna a visitarlo Barbara Hepworth. In luglio riceve il critico d'arte americano James Johnson Sweeney.

In agosto è invitato da Duchamp a passare le vacanze in Spagna, ma non ottiene il visto.

Yeshwant Rao Holkar Bahadur gli chiede di recarsi in India per costruire il *Tempio della Meditazione.*

In ottobre Duchamp parte per gli Stati Uniti dove prepara la seconda esposizione alla Brummer Gallery. L'8 novembre giungono a New York più di cinquanta opere in trentacinque casse. La personale ha luogo dal 17 novembre al 13 gennaio. Duchamp cura l'allestimento (fino a far passare con carta vetrata e acido il pavimento di legno), la

forma e redazione del catalogo con testo di Vitrac, e le fotografie della mostra affidate a Soichi Sunami.

L'esposizione è allestita in un vasto doppio ambiente comunicante con un terzo. Le tre *Colonne,* collocate in un angolo per problemi di peso, toccano il soffitto e due devono essere accorciate. Grande successo di pubblico e di vendite.

In dicembre Giovanni Scheiwiller riceve una lettera da Ivonne Zervos dove si dice che Brancusi, nonostante l'amicizia, non si è lasciato convincere ad autorizzare la monografia. Scheiwiller comunque si procura materiale illustrativo dalla fototeca di Raffaello Giolli e ottiene l'assicurazione di un finanziamento dal ministero degli Affari Esteri di Romania.

1934

Brancusi costruisce nella casa di Maurice Raynal, a Quincy-Voisin, un camino di mattoni imbiancato a calce, simile a quello di impasse Ronsin.

Esce il *Marteau sans maître* di René Chair, che dedica una copia a Brancusi chiamandolo «maître du marteau».

Espone a New York (France Institute), Philadelphia (Museum of Art) e Chicago (Renaissance Society).

Richiesto da Brancusi, Duchamp prende contatti con le fonderie Alloys di Boston per realizzare fusioni in acciaio inossidabile, ma l'impresa non avrà seguito.

In maggio, a Bruxelles, il poeta E.L.T. Mesens organizza al Palais des Beaux-Arts la mostra «Minotaure» con Brancusi, Kandinsky, Klee, Picasso, Mirò.

1935

In gennaio Aretia G. Tatarescu, presidente della Lega delle donne di Gorj, gli commissiona il monumento ai caduti di Tìrgu Jiu nella Prima guerra mondiale. Inizialmente la richiesta indica due opere, una *Colonna della riconoscenza infinita* e un *Portale di pietra.* In un secondo tempo

Brancusi aggiunge il terzo elemento della *Tavola* collocata sull'argine del fiume.

Brancusi innalza *La Colonna senza fine* nel giardino di Edward Steichen a Voulangis, 1920. (Fotografia di Edward Steichen)

Brancusi con *L'Uccello nello spazio* in marmo giallo alle Wildenstein Galleries a New York, 1926. (Fotografia di Sidney Geist)

Il progetto della *Colonna* passa alla fase operativa, con l’intervento per gli aspetti tecnici dell’ingegnere Stefan Georgescu-Gorjan.

In febbraio, a Milano, Scheiwiller perde ogni speranza di poter pubblicare una sia pur piccola monografia per il rifiuto che Brancusi continua a opporre.

1936

In gennaio espone alla Albright Art Gallery di Buffalo, con Calder, Giacometti e Lipschitz. In marzo partecipa con sei opere alla mostra «Cubism and Abstract Art», itinerante da New York (Museum of Modern Art) a San Francisco, a Cleveland (gennaio 1937).

Vende due *Uccelli nello spazio* in marmo al maharaja d’Indore e lavora al progetto del *Tempio della Meditazione* in India.

Breve soggiorno in Romania, a Filiași, ospite di Arethia Tatarescu per definire il progetto monumentale di Tìrgu Jiu.

In giugno due opere sono esposte all’International Surrealist Exhibition (New Burlington Galleries, Londra).

In ottobre occupa un quarto locale in impasse Ronsin, comunicante con gli altri.

1937

Lungo viaggio in Romania dall’inizio di giugno a settembre. A Poiana-Gorj, collabora con Georgescu-Gorjan alla fase operativa della *Colonna senza fine.* In una fabbrica di Petroșani viene fuso e assemblato l’asse interno d’acciaio. Visita le cave di Pietroasa, Banpotoc, Baciu e Rușchișa per scegliere la pietra della *Porta del Rado.* Con un gruppo di tagliatori lavora direttamente sui blocchi della *Porta.*

In settembre, a Petroșani, inizia la fusione degli elementi della *Colonna.* Riparte per Parigi e manda un telegramma dove raccomanda che la metallizzazione «sia gialla».

Il 27 ottobre è di nuovo in Romania per dirigere il montaggio della *Colonna.* Colloca sulla riva del fiume Jiu una prima *Tavola del Silenzio* del diametro di 200 cm.

In novembre viene aperto il viale che unisce in linea retta la *Tavola* alla *Porta* e si innesta sull'asse della via degli Eroi (1460 metri) che unisce la città, attraverso la chiesa dei Santi Pietro e Paolo, all'antico luogo del Mercato del fieno dove è posta la *Colonna.*

In novembre partecipa alla solenne cerimonia per la consacrazione della *Porta di pietra,* poi chiamata *Porta del Bacio* e della restaurata chiesa dei Santi Pietro e Paolo. Il 14 novembre lascia la Romania.

Il 18 dicembre, invitato da Rao Holkar Bahadur, maharaja d'Indore, si imbarca a Genova sul Biancamano alla volta dell'India, per vedere il luogo destinato al *Tempio della Meditazione* e studiare gli aspetti operativi del progetto.

1938

Giunge a Indore il 1° gennaio. È accolto con l'architetto Eckart Muthesius nel palazzo degli ospiti, ma non potrà incontrare il maharaja. Per motivi mai chiariti il progetto del *Tempio* non sarà realizzato.

Nel viaggio di ritorno si ferma a Il Cairo, vede le Piramidi e la Sfinge.

In aprile vengono esposte quattro sue sculture alla «Tentoonstelling Abstrade Kunst» ad Amsterdam, insieme a opere di Mondrian, Klee, Moore, Kandinsky, Incontra all'inaugurazione Johannes Itten.

In giugno torna in Romania per scolpire i pilastri e l'architrave della *Porta del Bacio.* Sostituisce il piano della *Tavola del Silenzio* con uno più grande (215 cm), mantenendo il primo come base. Intorno colloca 12 sedili non previsti nel progetto iniziale. A fine luglio torna a Parigi.

In agosto sono terminati i lavori di metallizzazione della *Colonna.*

A settembre riparte per Tîrgu Jiu. Partecipa in ottobre alla cerimonia inaugurale della *Colonna* che viene consacrata dopo una messa solenne celebrata da 16 sacerdoti. Davanti alla *Colonna* gli viene domandato come pensa di chiamarla, risponde «Chiamiamola "una scala verso il cielo''», e poi aggiunge «Chiamiamola "la memoria senza fine"».

1939

Parte in aprile per il suo terzo e ultimo viaggio negli Stati Uniti. A New York partecipa all'inaugurazione della mostra «Art in our Time», dove espone due sculture. La collezionista Marion Willard, prossima ad aprire una galleria d'arte, lo accoglie nella sua casa a Long Island dove incontra gli architetti Wallace Harrison e Alvar Aalto, lo storico dell'architettura Sigfreid Giedion e Carola Giedion Welker, che nel ' 5 8 darà avvio con una monografia agli studi sistematici dell'opera brancusiana.

Soggiorni a Philadelphia, Washington, e in maggio a Chicago dove discute con la commissione edile il progetto (rimasto poi senza esito) di costruire un grattacielo a immagine della *Colonna senza fine.* Torna in Europa alla fine di maggio.

In settembre è dichiarata la guerra.

1940-1944

Vive appartato gli anni della guerra, a Parigi.

Nel 1940 intaglia in legno la prima versione della *Tartaruga;* nel '43 finirà la terza variante, che chiamerà *La Tartaruga volante,* dopo averla vista collocata erroneamente capovolta in una fotografia della retrospettiva al Guggenheim di New York nel 1955 («Ecco che la mia Tartaruga adesso vola anche!»). Sarà questa l'ultima delle sue opere.

Riceve la visita di Peggy Guggenheim che compra un *Uccello nello spazio* in bronzo. Affitta in impasse Ronsin un quinto locale.

Sue opere vengono esposte a Chicago, Philadelphia, New York, Toronto, Cincinnati.

1945

James Johnson Sweeney, direttore del Museum of Modern Art di New York, esprime a Duchamp l'intenzione di acquistare numerose sculture di Brancusi.

1946

Sue opere compaiono in esposizioni a Detroit, Saint Louis, New Haven, Cincinnati. Il Musée National d'Art Moderne di Parigi acquista *Il Gallo* e *La Foca.*

1947

In maggio, a Praga, è presente con alcuni lavori alla mostra «La Sculpture française da Rodin à nos jours».

A New York, in giugno, espone alla «Alfred Stieglitz Memorial» (Museum of Modem Art).

Entra come assistente in impasse Ronsin lo scultore Constantin Antonovici che vi resterà fino al 1951.

1948

I pittori rumeni Alexandre Istrati e Natalia Dumitresco, affittano uno studio al 4 di impasse Ronsin dove vanno ad abitare. Il loro rapporto con Brancusi diverrà con gli anni quasi filiale: lo assisteranno nel tempo della vecchiaia e saranno eredi dei suoi averi (le opere andranno allo Stato francese).

La *Maiastra* e *L'Uccello nello spazio* della collezione Guggenheim sono presentate alla Biennale di Venezia.

Espone a New York, Amsterdam e Londra.

1949

In febbraio i due *Uccelli* della collezione Guggenheim sono in mostra a Firenze (Palazzo Strozzi).

In aprile, a Parigi, è presente con quattro sculture all’esposizione «Premiers maîtres de l’art abstrait» (Galerie Maeght).

In settembre Gio Ponti lo invita alla Biennale di Venezia. Risponde con il telegramma: «Malato, mi è impossibile partecipare. Desolato. Cordiali saluti. Brancusi».

1950

Chiede la nazionalità francese.

Riceve la visita dei giovani pittori americani Ellsworth Kelly e Jack Younerman.

Walter e Louise Arensberg donano la loro collezione di pitture e sculture al Philadelphia Museum of Art: le opere di Brancusi sono 22.

1951

A Bucarest, il 7 marzo, nella riunione dell’Accademia della Repubblica Popolare Rumena per le Scienze, la Lingua, la Letteratura e l’Arte, Brancusi è definito «un artista oscillante tra un realismo e un formalismo estremo». G. Oprescu lo condanna per «mancanza di sincerità» e per avere sollecitato «con mezzi bizzarri i gusti molli della società borghese», pur ammettendo che «è stato un uomo di talento e di grandi speranze, ma solo nella prima fase della sua attività». G. Calinescu sostiene che Brancusi «non può essere considerato un creatore in scultura perché non si esprime con i mezzi essenziali e caratteristici di quest’arte». Nonostante molte voci contrarie, sarà questa la linea critica ufficiale in Romania che porterà, intorno ai 1953, a un tentativo di demolizione della *Colonna senza fine*.

1952

Per desiderio di Brancusi, Duchamp e Roché affrontano il problema della destinazione delle opere dopo la sua morte. In una lettera a Roché del 2 aprile Duchamp scrive: «Naturalmente per Brancusi la cosa più semplice sarebbe mettere insieme due o tre sale al MAM [Musée National d'Art Moderne], ma io credo che gli ambienti o la luce non gli piacciano e che non voglia occuparsi lui stesso dell'allestimento per superstizione, altrimenti Barr [direttore del Museum of Modem Art di New York] mi ha assicurato più volte che negli Stati Uniti potrebbe con facilità trovare una sistemazione per tutte le opere».

Il 28 maggio Brancusi riceve un'istanza di sfratto dall'atelier di impasse Ronsin.

Il 1° agosto è naturalizzato francese.

Deludendo le attese e le insistenze di Severini, rifiuta per la terza volta di partecipare alla Biennale di Venezia. Quanto al Gran Premio che gli era sta to assicurato, dice di darlo ad Arp «che ne ha più bisogno di me».

Sue opere vengono esposte a Melbourne, Parigi, Londra, Philadelphia, New Haven.

1953

In aprile Eugenio Montale si reca in impasse Ronsin per conoscere Brancusi.

A New York, in luglio, Duchamp interessa J.J. Sweeney, prossimo a divenire direttore del Solomon R. Guggenheim Museum di New York, al progetto di una prima retrospettiva dell'opera di Brancusi.

Espone a New York, Parigi, Anversa, Huston, San Paolo.

1954

In ottobre il Philadelphia Museum of Art inaugura le sale della collezione Walter e Louise Arensberg, che sono entrambi ormai morti.

1955

Il 6 gennaio Brancusi cade e si rompe il femore. Fino a maggio resta ricoverato in ospedale.

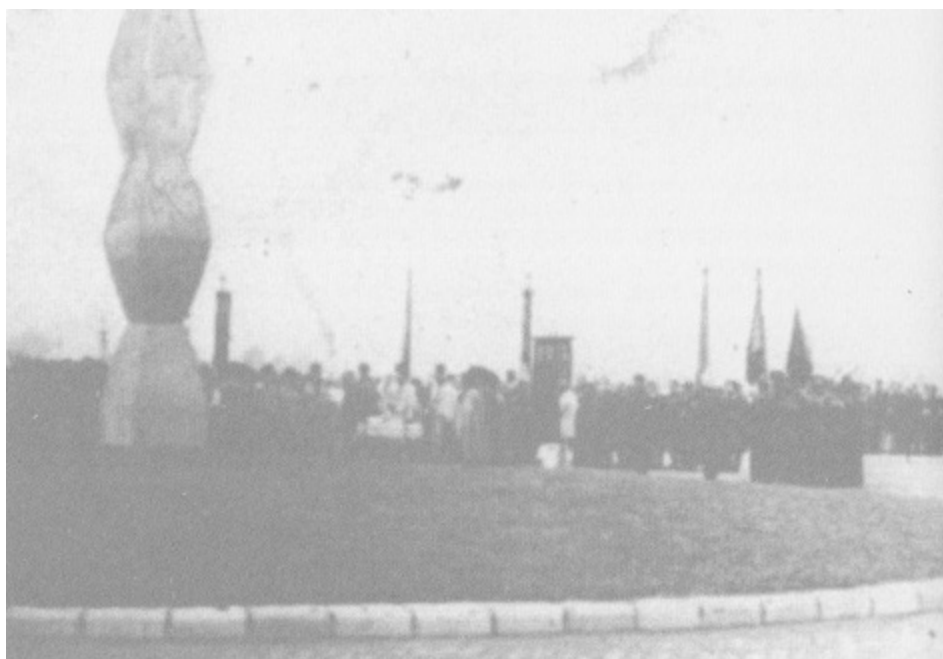
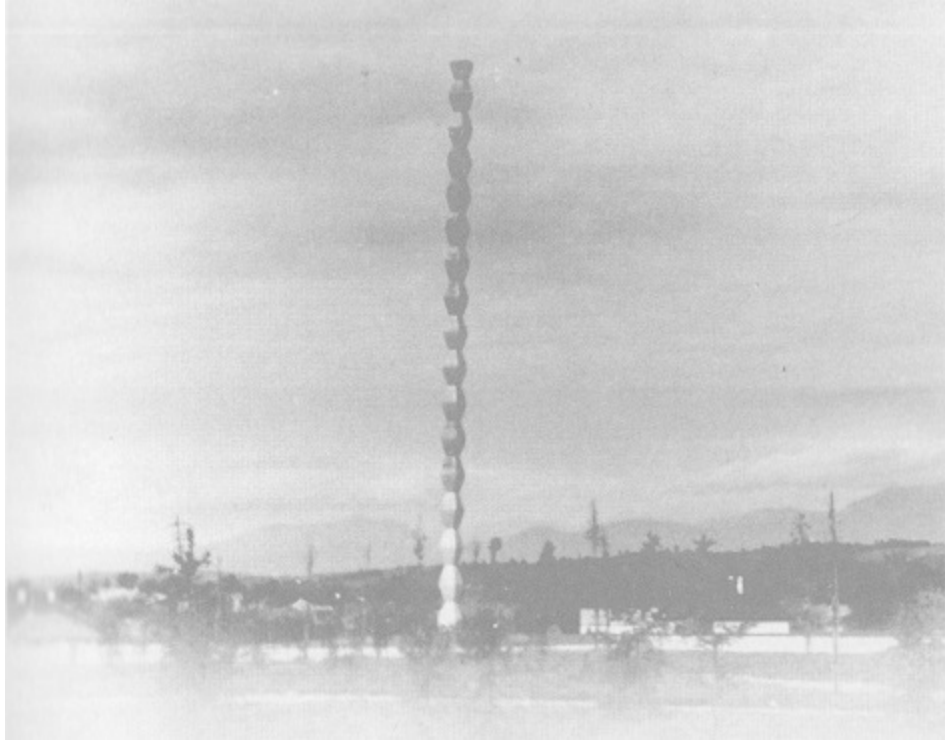
In luglio, a New York, Roché e Phyllis Lambert avanzano la proposta, rimasta senza seguito, di collocare un monumentale *Uccello nello spazio* in acciaio inossidabile nella piazza, di fronte al Seagram Building di Mies Van der Rohe.

In ottobre è allestita al Solomon R. Guggenheim una retrospettiva di 59 sue sculture e una rassegna di disegni (itinerante a Philadelphia nel gennaio-febbraio 1956).

Muore l'amico Fernand Léger.

1956

Il 12 aprile dispone per testamento che tutte le sue opere e gli oggetti che si trovano in impasse Ronsin siano destinati al Musée d'Art Moderne di Parigi. Per i restanti beni nomina eredi universali Natalia Dumitresco e Alexandre Istrati.

Brancusi e Man Ray a Voulangis, 1920 circa.

Processione per l’inaugurazione della *Colonna senza fine* a Tîrgu Jiu, 1938.

Due viste della Colonna senza fine di Tîrgu Jiu, 1938.
(Fotografie di Constantin Brancusi)

In marzo, a Chicago, un comitato presieduto dall'avvocato Barnet Hodes gli propone il progetto di una *Colonna senza fine* alta 125,5 metri da innalzare sulle rive del lago Michigan. L'iniziativa, accolta da Brancusi con entusiasmo, non avrà seguito, come anche quella successiva, di collocare una sua scultura monumentale a Parigi nei giardini dell'Unesco.

1957

Ai primi di marzo chiede a Istrati e Dumitresco di portare il suo letto, che era sul soppalco, al piano terra. Nei giorni seguenti rimane a letto e smette di parlare francese. Parla rumeno con chiunque venga a visitarlo. Riceve l'arcivescovo ortodosso Teofilo. Muore alle due di notte del 16 marzo. Il 19 è celebrata una messa solenne nella chiesa ortodossa rumena in rue de Jean-de-Beauvais, dove Brancusi, da giovane, aveva cantato gli inni e servito al rito. Davanti alla chiesa George Salles, direttore dei musei di Francia, pronuncia l'elogio funebre, poi nell'interno gremito di candele parla Jean Cassou. Al momento della sepoltura, nel cimitero di Montparnasse, viene distribuita, secondo il rito rumeno, una porzione tiepida di *colina,* l'impasto di grano, zucchero e noci che in Romania è il pane dei morti.

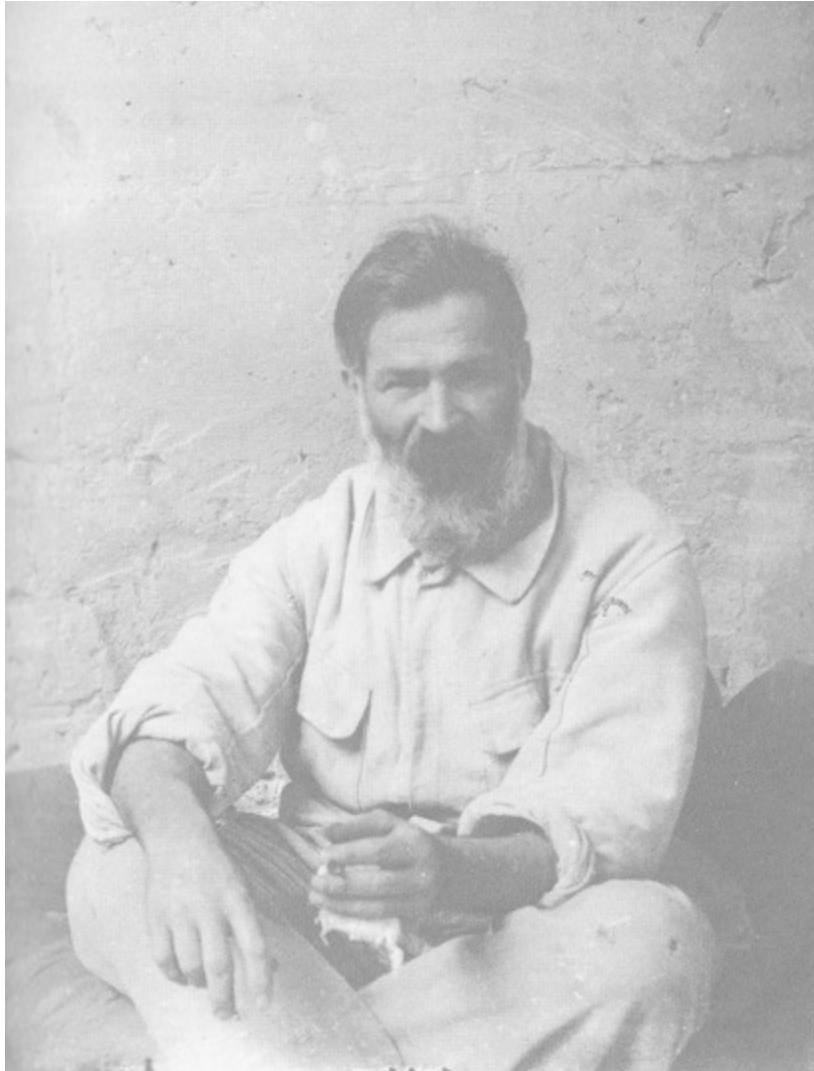
Per la biografia di Brancusi, i titoli e la cronologia delle opere, le esposizioni, i rapporti con il mercato dell'arte e i collezionisti, sono fondamentali testi di riferimento le monografie di Sidney Geist, Barbu Brezianu e Friedrich Teja Bach.

La monografia di Geist, *Brancusi. A Study of the Sculpture,* Grossman, New York 1968 (edizione riveduta Hacker, New York 1983) è seguita nel 1975 dal catalogo

ragionato *Brancusi. The Sculpture and Drawings,* Abrams, New York.

Il volume di Brezianu, *Opera lui Bràncusi in Romania* (Bucarest 1972, 1974, trad, inglese 1976), fonte di dati e documenti d'archivio d'ambito rumeno, è giunto nel 1998 a una terza edizione ulteriormente ampliata di immagini e testi inediti (Bucarest, ed. All, anche in traduzione francese).

Il testo di Teja Bach, *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form,* Dumont Buchverlag è stato pubblicato a Colonia nel 1987; per un aggiornamento anche bibliografico fino al 1995 si veda il catalogo della mostra al Centre Georges Pompidou e poi al Philadelphia Museum of Art, *Brancusi, 1876-1957,* a cura dello stesso Teja Bach, di Margit Rowell e Ann Tempkin (Parigi, Gallimard e Cambridge MA and London). Un compendio di notevole interesse per l'ampiezza del materiale e il valore di fonte diretta dal 1948, è il libro di Alexandre Istrati e Natalia Dumitresco, con un saggio di Pontus Hulten, *Brancusi,* Flammarion, Parigi 1986 (trad. it. Mondadori, Milano 1986). Ai medesimi testi si rimanda anche per una ricognizione sulla copiosa bibliografia brancusiana e per più precise indicazioni sulla vicenda storiografica attraverso le voci di Vasile G. Paleolog (1938, 1944, 1947), David Lewis (1957), Christian Zervos (1957), Carola Giedion-Welcker (1958), Ionel Jianou (1963), Petre Pandrea (1967), Eric Shanes (1989), Anna C. Chave (1993), Sanda Miller (1995), Marielle Tabart (1995, 1997) e Doì'na Lemny (1997).

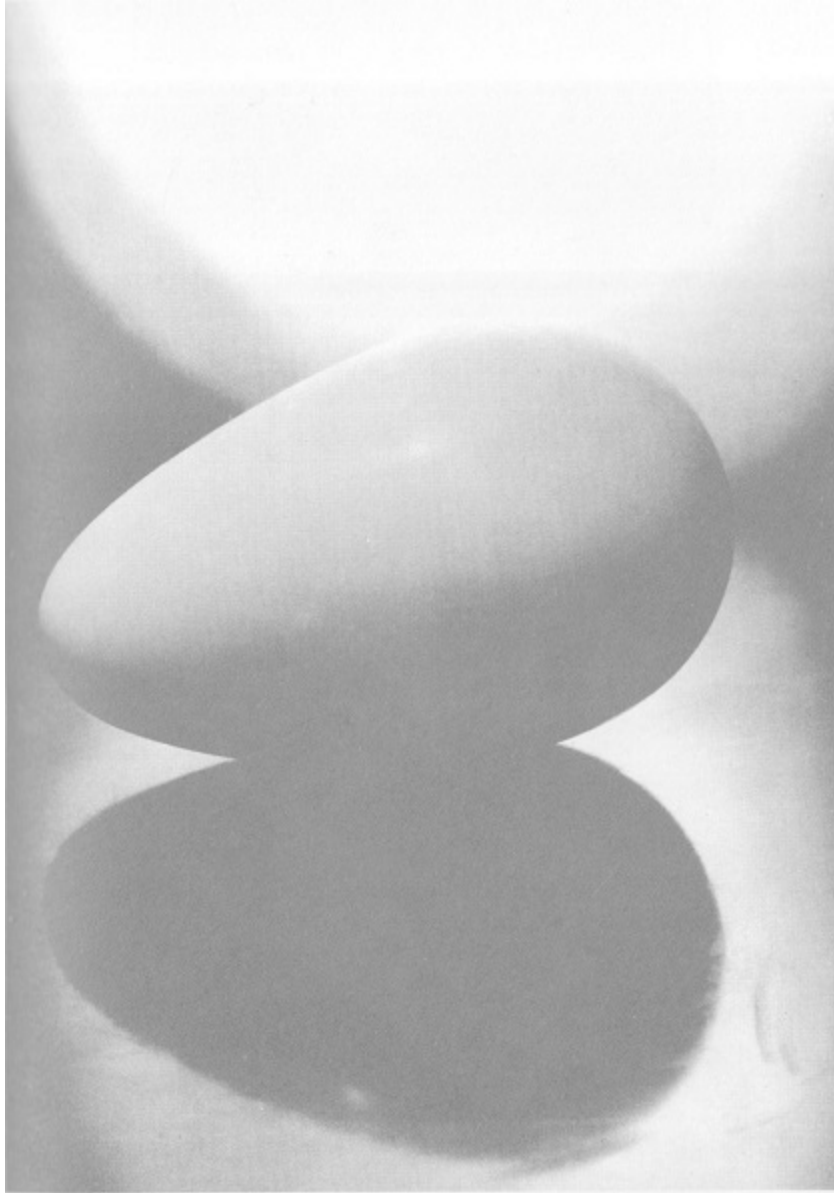
BRANCUSI FOTOGRAFO

Constantin Brancusi.

Il legato Brancusi al Musée National d’Art Moderne di Parigi contiene un fondo di 1700 fotografie di Brancusi, tra stampe originali e negativi su vetro. Sono per la maggior parte immagini delle sue sculture: le prime datano agli anni dell’accademia, altre, dopo il 1905, sono stampate, secondo la consuetudine del tempo, su cartoline postali, per essere distribuite in occasione di esposizioni, o mandate a collezionisti e potenziali acquirenti. Dopo il 1920 la fotografia di Brancusi perde gradualmente la mera funzione documentaria e assume il valore di una ricerca estetica autonoma, di sostanza sperimentale. Nel 1921, con l’aiuto di Man Ray, Brancusi acquista il primo di cinque apparecchi fotografici e da allora sviluppa e stampa da solo nella camera oscura costruita in un angolo dello studio in impasse Ronsin (si veda a p. 72). Già legato da lunga amicizia con il fotografo Steichen, frequenta Stieglitz, Moholy-Nagy, Canudo, Brassaì, Bill Brandt, Paul Outerbridge, Eli Lotar, André Kertész e Berenice Abbot (allieva nel suo atelier e dal 1923 assistente di Man Ray). Oggetto della fotografia continua a essere la sua opera in pietra, bronzo e legno - isolata o in composizioni mobili - e il suo studio, il luogo predisposto dal quale la scultura si rileva e prende senso. L’interesse è sul movimento, sulla serie e sul tempo, sulla dissoluzione della materia e della scultura stessa nella luce. Insieme a questa maggiore opera restano numerosi autoritratti dove Brancusi attentamente

contribuisce alla costruzione della propria immagine di *magister faber* nella cava di marmo, o di Vulcano nella fucina, tanto funzionale alla letteratura artistica del tempo, e al mercato.

11 vastissimo materiale del fondo fotografico Brancusi al Mnam, di cui diamo nelle pagine che seguono solo qualche prova d'intenzione documentaria, è ancora in fase di studio. Alcune date sono da precisare e qualche attribuzione da ridefinire: la notissima immagine dell'*Inizio del Mondo* (p. 135) è oggi restituita a Steichen, ma anche la ripresa notturna della *Colonna* nel giardino di Voulangis (p. 153) probabilmente gli spetta; così come certi ritratti di amici, d'una gestualità istantanea, sembrano estranei all'occhio di Brancusi.

Brancusi nel suo atelier, 1930 circa.

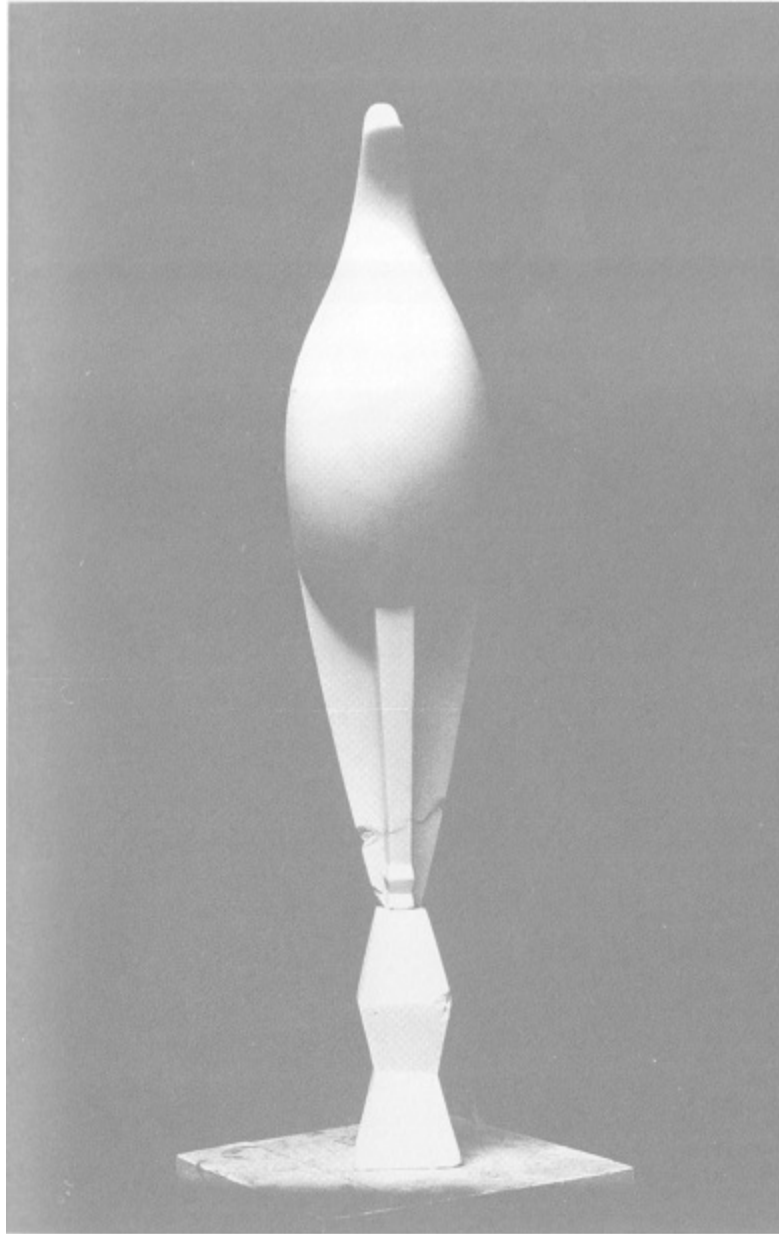
Vista dell’atelier con *L’Uccello nello spazio,* 1923 circa.

L'inizio del Mondo, 1920.

Brancusi lavora a una *Colonna senza fine,* 1924 circa.

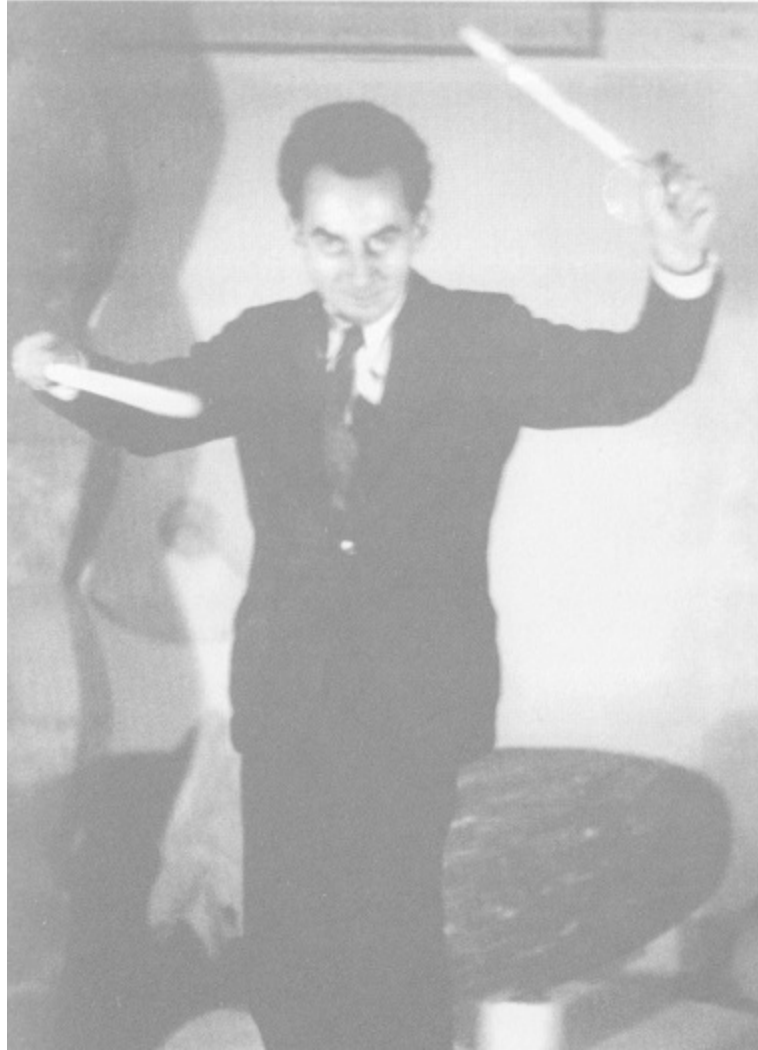
Vista dell’atelier, 1925 circa.

Mademoiselle Pogany, 1931.

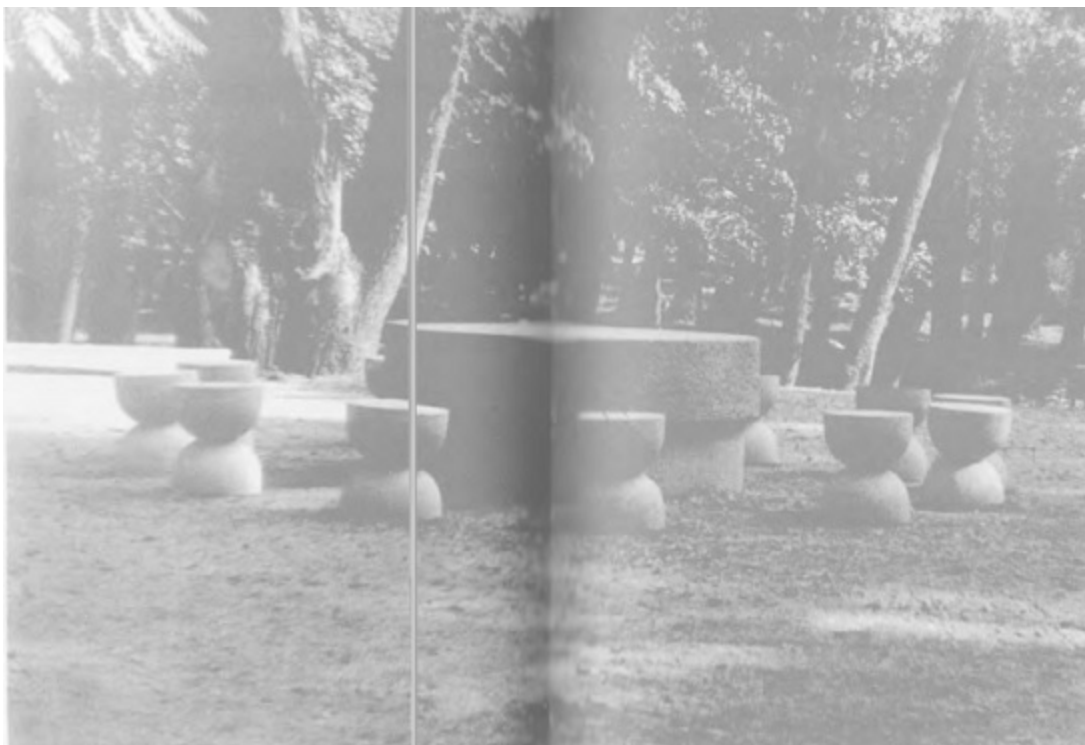
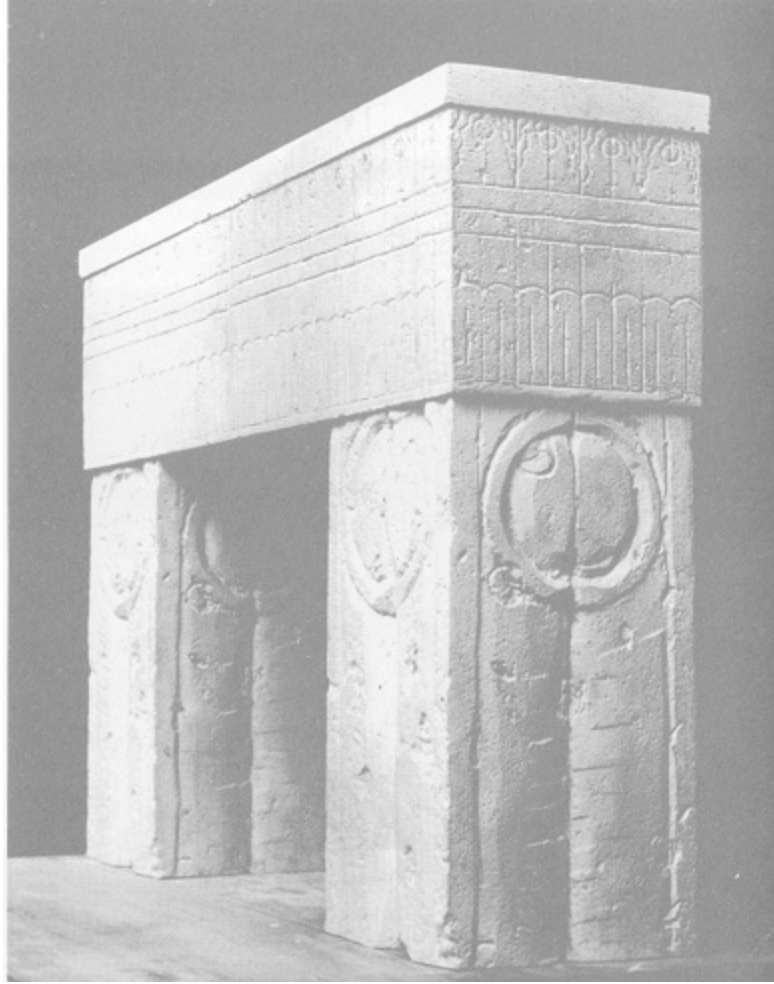
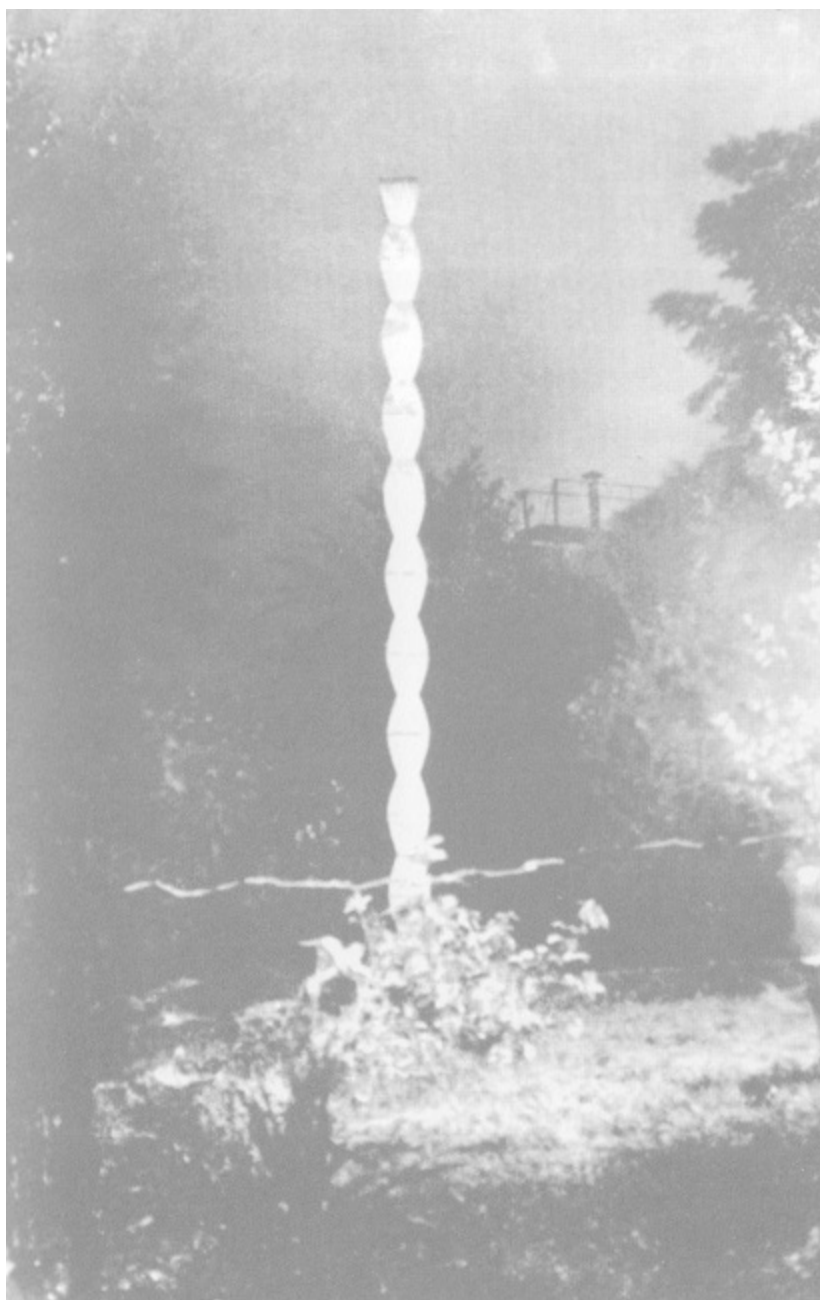
Brancusi lavora a una *Colonna senza fine,* 1924 circa.

Vista dell’atelier, i *Galli,* 1941-44 circa.

Maiastra, 1915.

Brancusi nel suo atelier, 1923 circa.

Fernand Léger nell’atelier, 1922 circa.

Man Ray nell’atelier, 1930 circa.

Un angolo dell’atelier all’11 di impasse Ronsin.

Brancusi con un’amica, 1930 circa.

La *Tavola del Silenzio* a Tîrgu Jiu, 1938.

Bozzetto della *Porta del Bacio,* 1937.

La Colonna senza fine nel giardino di Steichen a Voulangis, 1926 circa.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio Fabio Vittucci per l'indispensabile collaborazione nel lavoro di ricerca; ringrazio Mary de Rachewiltz per aver concesso di ripresentare la sua traduzione del saggio di Ezra Pound; ugualmente ringrazio i traduttori Roberto Carminati e Roberto Merlo per gli *Aforismi* dal rumeno, Alessio delli Castelli per gli scritti di Michael Middleton e Paul Morand, e Anna Chiara Cimoli per il testo di Henri-Pierre Roché. Ringrazio inoltre l'Arnoldo Mondadori Editore per la cortese autorizzazione a ripresentare lo scritto di Eugenio Montale e la SE per le pagine dell' *Autobiografia* di Man Ray.